



## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> FÉVRIER 1866

### TEXTE.

- I. FRANCISQUE DURET, par M. Charles Blanc.
- II. VOYAGE D'ALBERT DURER DANS LES PAYS-BAS (*suite-et fin*); traduction de M. Charles Narrey.
- III. GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE. — LIVRE III : PEINTURE, par M. Charles Blanc.
- IV. D'UNE DÉFINITION DE L'ART APPLIQUÉE A L'ART DE PEINDRE, par M. Louis Viardot.
- V. UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LES ANTIQUES (1<sup>er</sup> article), par M. François Lenormant.
- VI. LE TESTAMENT DE FRANÇOIS ZUCHATO, LE MOSAÏSTE, trouvé et traduit par M. de Mas-Latrie.
- VII. BULLETIN MENSUEL, par M. Léon Lagrange.

### GRAVURES.

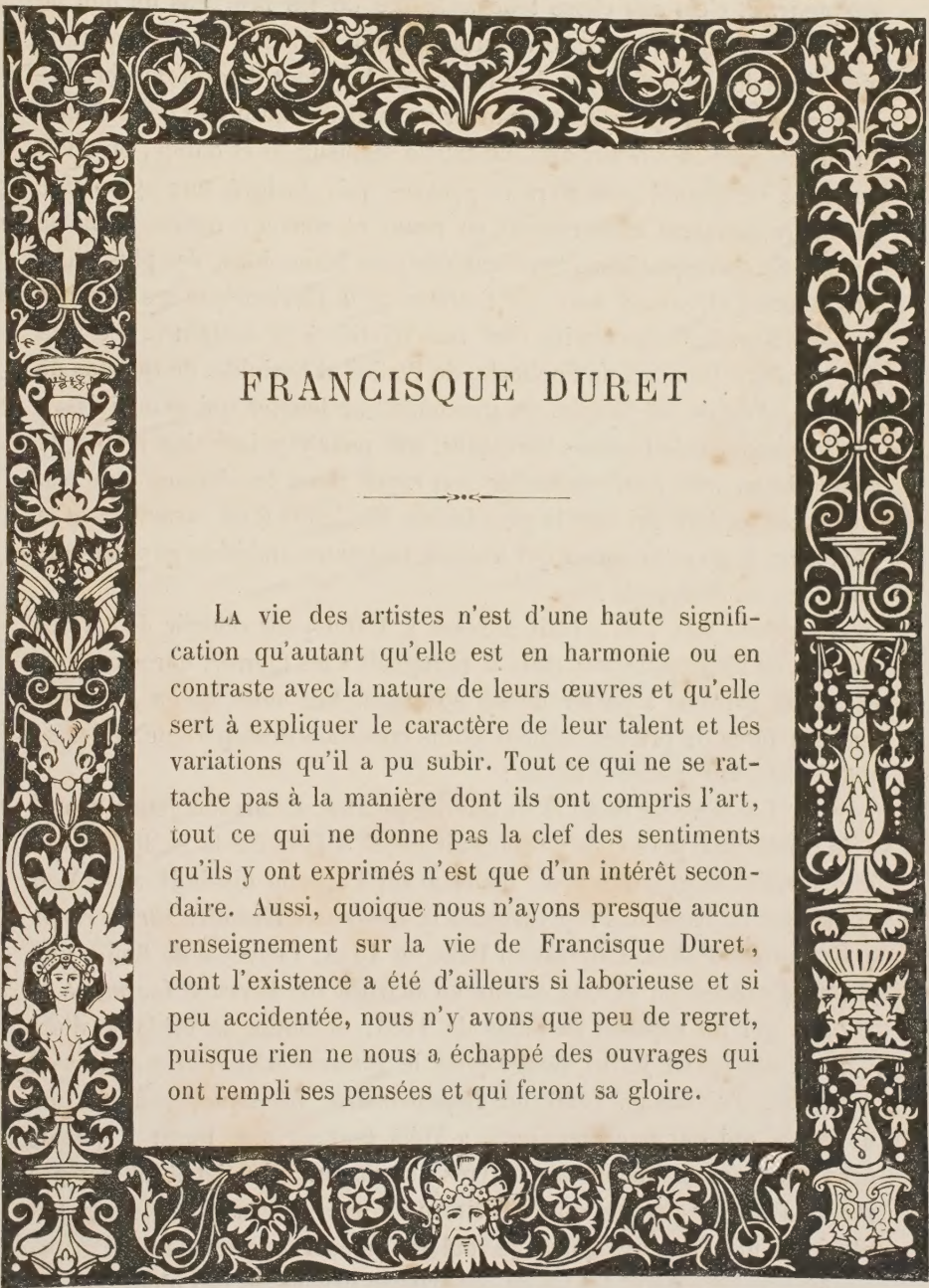
- Encadrement italien du xvi<sup>e</sup> siècle, dessiné par M. Albert, gravé par M. Protat.
- Le Danseur napolitain, bronze de Duret, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume.
- Portrait de Francisque Duret, gravé, d'après M. A. Cot, par M. La Guillerme. Gravure tirée hors texte.
- Rachel, marbre de Duret, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume.
- Victoire, sculpture de Duret, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain.
- Sainte-Véronique, d'après Albert Durer. Dessin de M. Sloesser, gravure de M. Sotain.
- Étude pour l'Apollon du Parnasse, par Raphaël. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Étude de Raphaël pour la Vierge de François I<sup>er</sup>. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Marais.
- La Vierge dite de François I<sup>er</sup> (musée du Louvre). Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Hotelin.
- Étude pour un saint Michel, de Filippino Lippi. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. (Collection de M. Émile Galichon.)
- Vénus, bronze étrusque, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. (Collection de M. Oppermann.)
- Bacchus et Ariadne, marbre antique, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume. (Collection de M. de Nolivos.)
- Hercule combattant, bronze grec, dessiné par M. Gaillard, gravé par M. Boetzel. (Collection de M. Oppermann.)
- Vénus, bronze grec, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. (Collection de M. Charvet.)
- Vénus-Proserpine, terre cuite antique, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain. (Collection de M<sup>me</sup> la vicomtesse de Janzé.)

Trépied ciselé par Gouthières, dessiné et gravé par M. Jacquemart. (Collection de M. le marquis d'Hertford.)

Cette gravure, tirée hors texte, devra prendre place dans le tome XIX, à la page 480.

*Nota.* Dans le numéro de janvier dernier, la gravure du Polichinelle, par M. Meissonier, a été mal placée par le brocheur : elle devra être mise à la page 84.



A wide, ornate decorative border surrounds the text. It features a repeating pattern of stylized flowers, leaves, and classical figures. On the left, a female figure is visible. At the bottom center, a bearded male figure (possibly a deity or philosopher) is depicted. The border is rendered in white against a dark background.

## FRANCISQUE DURET

---

LA vie des artistes n'est d'une haute signification qu'autant qu'elle est en harmonie ou en contraste avec la nature de leurs œuvres et qu'elle sert à expliquer le caractère de leur talent et les variations qu'il a pu subir. Tout ce qui ne se rattache pas à la manière dont ils ont compris l'art, tout ce qui ne donne pas la clef des sentiments qu'ils y ont exprimés n'est que d'un intérêt secondaire. Aussi, quoique nous n'ayons presque aucun renseignement sur la vie de Francisque Duret, dont l'existence a été d'ailleurs si laborieuse et si peu accidentée, nous n'y avons que peu de regret, puisque rien ne nous a échappé des ouvrages qui ont rempli ses pensées et qui feront sa gloire.



Nous avons sous les yeux tous les papiers laissés par cet éminent sculpteur, et c'est une chose touchante que de les lire. Pas un mot ne s'y trouve qui ne se rapporte à un sentiment honnête ou à l'amour le plus élevé des belles choses. Les lettres de lui, dont il reste des brouillons, sont toujours pour recommander au ministre, au préfet de la Seine, au surintendant des beaux-arts, un artiste malheureux et oublié, ou quelque'un de ces jeunes gens fiers et pauvres qui, malgré une sympathie passagère, meurent obscurément en route et souvent même avant le départ. Sa correspondance témoigne des plus honorables, des plus illustres amitiés et, avant tout, de l'estime qu'il méritait par ses qualités personnelles. Ses manuscrits sont tous relatifs à la sculpture. Ce sont des extraits d'Homère, de Sophocle, de Platon, d'Euripide, de Quintus de Smyrne, d'Ovide, de Virgile. On y reconnaît un homme qui se nourrissait continuellement de lectures héroïques, soit pour y puiser des motifs de composition, soit pour maintenir son esprit dans les hautes sphères. Parmi ces papiers qui sont la plus intime révélation d'un caractère, et la plus sûre, il n'en est aucun qui trahisse une autre ambition que celle de bien faire ou de faire le bien.

Plusieurs fois, l'on s'était adressé à Duret pour obtenir de lui des documents biographiques; mais il répugnait à les fournir, éprouvant un embarras extrême à parler de ses ouvrages. Les notes qu'on lui arrachait, à force de prières, étaient d'une concision désespérante. Elles se réduisent à ces quelques lignes :

« Je fus élève de Bosio et de Guérin, peintre. J'étais fort jeune quand  
 « je perdis mon père et je ne songeais guère à faire de la sculpture. Je  
 « remportai le grand prix de Rome avant l'âge de dix-huit ans. Mon  
 « prix est un bas-relief représentant la *Douleur d'Évandre sur le corps*  
 « *de son fils Pallas*. J'arrivai en Italie en 1824. J'envoyai de Rome une  
 « tête d'expression et une statue en marbre de *Mercure inventant la*  
 « *lyre*, qui fut exposée au Salon de 1831, et obtint la médaille d'or.  
 « Deux ans après, je fus décoré pour le *Danseur napolitain*, figure en  
 « bronze. J'ai fait en 1836 un *Improvisateur bachique*, souvenir de  
 « Naples qui eut une mention... » Voilà tout ce que Duret a jamais  
 écrit touchant sa vie et ses œuvres, et sur un tel sujet il n'était pas  
 moins avare de paroles que d'écriture. Il me souvient d'en avoir fait  
 plusieurs fois l'épreuve quand je voulais l'amener à parler de lui.

Au surplus, Duret fut un de ces artistes privilégiés qui n'ont pas de biographie. Il n'avait rien à raconter qu'il n'eût exprimé en marbre ou coulé en bronze. Sa vie privée s'est passée calme, unie et heureuse. Cent et cent fois je l'ai vu, et jamais il ne m'a parlé que de son art et de ces



statuaires grecs dont l'incomparable génie était pour lui un article de foi. Son atelier de l'Institut, où l'on entrait par la rue de Seine, était austère et silencieux. La lumière y tombait de haut, et l'on n'y entendait que vaguement les bruits du dehors, qui paraissaient éloignés. De grandes armoires y renfermaient les moulages des plus jolis bronzes d'Herculanum, que Duret avait rapportés de ses fréquents voyages à Naples. La frise du Parthénon formait la décoration obligée des murailles, avec une gravure de Pradier d'après le *Virgile* de M. Ingres. Excepté la statue de *Chactas*, peinte en couleur de porphyre, on ne voyait aucun ouvrage de Duret dans l'atelier où il recevait ses amis. Ses modèles en plâtre, chargés de poussière et noircis par le temps, étaient relégués dans un vestibule obscur. On y entrevoyait la *Tragédie* et la *Comédie*, le *Mercure*, le fameux *Danseur*, une jolie tête d'expression caractérisant la Malice, et les grandes Victoires qui, de leurs ailes déployées, remplissaient avec tant de dignité et de grâce le soffite de la salle des Sept Cheminées, au Louvre.

Là vivait le sculpteur. Là nous causions de tout ce qui pouvait intéresser, je ne dis pas son cœur, mais son esprit, et rien ne l'intéressait vivement que la sculpture. Je me trompe, il avait encore une passion qui se rattachait, il est vrai, à l'art statuaire : c'était la mimique. Un jour, il me demanda de lui dresser une liste des meilleurs livres qu'on aurait écrits sur le geste. J'en fis la recherche à la Bibliothèque. Je lui désignai Meursius, Engel, Noverre, Cahuzac, Feuillet, Requeno, Montabert et vingt autres ; mais je sus bientôt que ces livres ne pouvaient pas lui rendre le service qu'il en attendait, parce que les auteurs que je viens de citer s'étaient placés à un point de vue différent du sien. Duret voulait composer un traité pour les mimes de théâtre, un traité qui eût été sans doute accompagné de figures, et qui aurait fixé les lois de ce que les anciens appellent l'*hypocritique*, à l'usage des mimes de ballet.

Cette prédilection pour le geste parlant, ou, si l'on veut, pour la parole figurée, tenait aux circonstances de sa première jeunesse. Fils d'un sculpteur fort habile, Duret n'avait pas eu dans le principe l'idée de suivre la carrière paternelle. A l'âge d'environ quatorze ans, il avait eu des velléités d'entrer au théâtre, et il s'était présenté au Conservatoire. Il y fréquentait les cours de déclamation et de maintien théâtral, et alors même que, le goût de la sculpture lui étant venu, il fut admis à l'École des beaux-arts, il suivit concurremment et avec la même assiduité les cours de l'École et les leçons de Michelot au Conservatoire.

Une chose à remarquer, c'est combien la génération qui nous a précédés fut précoce. Presque tous les artistes célèbres de notre temps ont com-



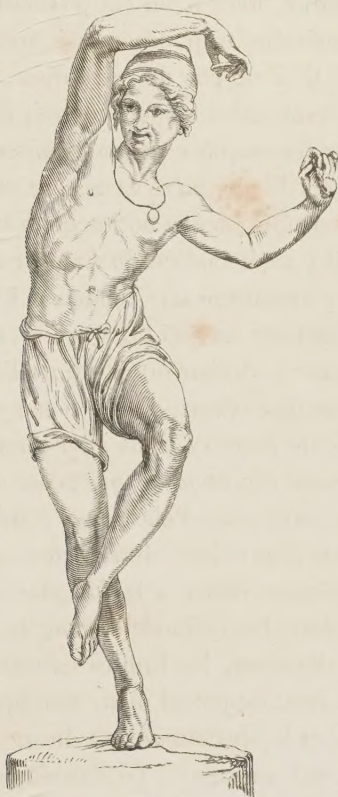
mencé très-jeunes et ont produit leurs chefs-d'œuvre à l'âge où aujourd'hui on les pressentirait à peine. Géricault, Ingres, Delacroix, Scheffer, Bonington, avaient escompté leur gloire dès l'âge de vingt ans. Duret eut le prix de Rome — partagé avec Dumont — en 1823, c'est-à-dire avant l'âge de dix-huit ans, car il était né en 1805 (d'autres disent le 19 octobre 1804). Son père, François-Joseph Durez, dit Duret, était fils de Charles Durez, d'origine espagnole. Né à Valenciennes en 1729, il mourut à Paris au mois d'août 1816. Il était prince de l'Académie de Saint-Luc, membre de l'Académie royale de Paris, avant la formation de l'Institut, et sculpteur décorateur de Monsieur, comte de Provence, depuis Louis XVIII. Son morceau de réception à l'Académie, représentant Diogène qui cherche un homme, est au Musée de Valenciennes. Marié avec la fille de son frère Jean-François Durez, chirurgien-major dans un régiment étranger, Joseph Duret en avait eu plusieurs enfants qui tous moururent avant que leur frère devînt un artiste renommé. Plus d'une fois, en passant par le faubourg du Roule, nous avons regardé le fronton de Saint-Philippe, sans savoir à qui l'attribuer. Ce fronton est de Joseph Duret.

Arrivé à Rome en 1824, Francisque Duret y fut tout de suite remarqué parmi les pensionnaires de l'École. Son premier envoi fut cette tête d'expression dont j'ai parlé, la *Malice*, tête charmante qui n'est point connue et qui est cependant un de ses meilleurs ouvrages. Déjà se révélait le caractère de son talent futur, la grâce, une grâce assez naturelle et sans affectation, mais non toutefois sans une pointe de recherche. Élevé dans les principes les plus sévères et dans le respect absolu de la tradition grecque, Duret voulait racheter l'austérité du fond qu'on lui avait enseigné par le charme extérieur. La sculpture qu'il rêvait n'était ni frémissante et passionnée comme celle de David, ni chaleureuse, sensuelle et riche comme celle de Pradier ; c'était une sculpture aimable, fine et, par-dessus tout, élégante. L'art lui apparaissait comme le sourire de la vie. Jamais, du reste, il ne fut plus vrai de dire que l'artiste trahit sa personnalité dans ses œuvres. Mince de corps, agile et souple, doué d'une constitution délicatement solide, robuste en petit, Duret fut, dès le commencement, son propre modèle. Il se prit lui-même pour type de sa statuaire.

Ce type, il le réalisa pour la première fois dans le *Mercurius inventant la lyre*, qui était un envoi de Rome et qui fut ensuite exposé au Salon de 1831. C'est une excellente figure en marbre, et qui toujours plaira. La désinvolture en est gracieuse et d'une séduction irrésistible. Le sculpteur y a montré son goût pour ces formes adolescentes et *graciles* qui eurent si souvent la préférence de Praxitèle, et dont l'Apollon Saurochtone est



un exemple. A cette jeunesse pleine d'attrait, s'ajoute encore, dans le *Mercure inventant la lyre*, un certain accent spirituel qui s'accorde à merveille avec l'intention du statuaire. Le jeune poète est représenté au moment où, de ses doigts effilés et féminins, il tire les premiers sons de la lyre qu'il vient d'inventer en adaptant des cornes de bélier à une écaille de tortue, et en faisant vibrer les cordes dans la sonorité de l'écaille. Les



LE DANSEUR NAPOLITAIN, PAR M. F. DURET.

yeux éveillés, la lèvre entr'ouverte, il paraît ému et tout entier au ravissement que lui cause l'harmonie dont il sera le dieu. Son corps léger tient à peine à la terre. Le mouvement en est contrasté avec discrétion, et la hanche de la jambe qui porte, se relève avec une souplesse admirable. La statue entière est d'un modelé très-fini qui ne s'arrête que là où trop d'accent enlèverait les apparences de la jeunesse.

Exposé en 1831, le *Mercure* y fut regardé comme un des ouvrages les plus remarquables du Salon. Duret qui avait obtenu le prix des envois de



Rome, fondé par M<sup>me</sup> Le Prince, obtint aussi la médaille d'or et fut porté sur la liste des candidats à l'Institut. Le roi Louis-Philippe acheta le marbre et le fit placer au Palais-Royal, où la statue était encore en 1848, quand la révolution éclata. Parmi la foule qui avait envahi le palais, il se trouva, comme toujours, quelques sauvages qui crurent faire acte de vertu civique en brisant, avec les insignes de la royauté, des images qu'ils prenaient sans doute pour celles des tyrans. Le *Mercure* de Duret fut assez grièvement mutilé, mais il ne fut pas entièrement détruit comme l'ont affirmé des écrivains trop prompts à médire, et le sculpteur put réparer son œuvre. Il n'est pas de révolution, au surplus, qui ne soit déshonorée par de semblables emportements, dont la responsabilité retombe en partie sur les sociétés qui en gémissent, parce qu'en laissant pulluler dans leur sein l'ignorance, la misère et la barbarie, elles n'ont fait pénétrer dans le peuple aucune notion du beau, aucun respect de l'art.

Il faut le dire, il y avait encore du Canova dans la statue de Duret; je veux dire qu'on y remarque une tendance à cette grâce délicate qui n'est pas loin de confiner au joli. Quelques observateurs sévères s'en aperçurent, et le jeune sculpteur fut averti de l'écueil; mais il était dans sa destinée, ou, pour dire mieux, dans son tempérament, de rester toujours fidèle au génie de la grâce, sans aller pourtant jusqu'à la manière.

Le type du *Mercure inventant la lyre* reparut deux ans après dans le *Danseur napolitain*, avec plus d'élasticité, d'animation et de vie. Duret avait cette fois résolu le problème de ramener au sentiment moderne le choix des formes antiques, d'être à la fois classique et nouveau, naturel et recherché. Dans cette figure modelée pour le bronze, l'artiste avait su atteindre, sans les dépasser, les limites extrêmes du mouvement. Bien qu'elle porte sur le bout d'un seul pied, son équilibre n'a rien d'inquietant pour le regard, et le spectateur voit du même coup d'œil l'élan qui a précédé et l'élan qui va suivre. Le danseur est coiffé d'un bonnet de grosse laine dont les mailles indiquées par le ciseau forment comme des perles de lumière, et font, de cette coiffure commune, un ornement de bon goût et un encadrement à souhait pour le visage. Le torse entièrement nu, sauf un caleçon de pêcheur, est étudié dans la perfection. C'est à tort, selon nous, qu'on trouve les bras un tant soit peu grêles relativement au reste du corps et aux jambes, en particulier, qui paraissent, dit-on, appartenir à un modèle plus développé. La gracilité est ici, au contraire, un caractère de l'âge. Le masque souriant exprime les sensations naïves de cette première jeunesse qui n'a besoin, pour être heureuse, que de vivre. Ceux qui désireraient plus d'ampleur dans les formes et des grâces plus sérieuses et plus mâles, oublieraient que la pensée



du sculpteur a été justement de représenter une nature adolescente, dont le charme est inhérent à sa délicatesse, et qui ne renferme qu'en abrégé les dons généreux de la vie.

A l'époque où le *Danseur napolitain*, déjà salué comme un chef-d'œuvre, commençait la grande réputation du statuaire et allait décider de sa gloire, un très-habile connaisseur, Charles Lenormant, lui adressait une bienveillante et judicieuse remontrance. « Des critiques dont la mémoire serait encore plus rigoureuse que le jugement, se rappelleraient peut-être le *Mercur* de l'exposition dernière et reconnaîtraient entre cette figure et le *Pêcheur* de cette année, non-seulement de la parenté, mais de la fraternité. L'air de tête est presque le même ; le mouvement a autant d'analogie que le permettait la différence des sujets ; il semble que M. Duret ait travaillé deux fois d'après le même modèle, et que ce modèle ne lui plaise tant que parce qu'il réalise un type qui domine exclusivement son imagination. Cette réflexion chagrine trouve à s'appuyer sur le *Molière* que M. Duret a exposé cette fois ; *Molière*, c'est pour ainsi dire encore le *Mercur*, avec une perruque tombante, des souliers et un manteau. Ces observations qu'en ma qualité de rapporteur impartial, je ne devais pas taire, n'influent du reste que bien peu sur la manière dont les personnes qui se livrent uniquement à leurs impressions, jugent le *Pêcheur* de Duret : aussi je ne m'étonne pas qu'un grand artiste ait accordé à Duret la louange d'avoir produit les deux plus gracieuses figures de la statuaire en ce siècle. Mais si M. Duret tient à ce que tout le monde confirme cette louange, il a, selon moi, à se roidir fortement contre le retour de ses idées favorites. »

S'il eût vécu dans les temps antiques, Duret eût été plutôt un statuaire qu'un sculpteur, car les Grecs désignaient par ce dernier mot l'artiste qui taille ses figures dans la pierre ou dans le marbre, et ils appelaient particulièrement statuaire celui qui, ne travaillant ses figures que pour les couler en bronze, ne les sculptait pas, en effet, mais se contentait de les modeler. Mobile, impatient et nerveux, Duret s'attaquait peu au marbre, ou du moins, ce n'était pas pour longtemps, car il était prompt à se rebuter, et se sentant peu de goût pour manier le ciseau, il mettait tout son talent et presque toute son ambition à pétrir la terre, à la façonner avec le doigt et l'ébauchoir. Quand il avait fixé un mouvement, après l'avoir tourné et retourné de cent manières, il modelait sa figure en petit, ordinairement au tiers de la grandeur, et il ne négligeait rien alors pour châtier les formes, choisir les plis, ménager les effets de lumière et d'ombre, donner de la signification aux accessoires, en un mot faire entrer l'esprit dans la matière. Tant qu'il était aux prises avec la terre ou la cire, il ne



se lassait point de caresser, de finir et même de raffiner son modèle. Mais ce modèle une fois terminé, il l'abandonnait volontiers au praticien, si la statue devait être sculptée en marbre, et il avait ensuite une grande répugnance à y revenir. Je l'ai vu quelquefois prendre la râpe pour ajouter un accent d'expression, pour adoucir tel passage ou accuser tel plan; mais cela durait peu. Tout autre instrument que l'ébauchoir semblait lui brûler les doigts. Aussi avait-il une prédilection marquée pour le bronze, parce qu'il était sûr, grâce aux perfectionnements retrouvés de la fonte moderne, que sa pensée sortirait des mains du fondeur pure et vierge, sans altération, et plus aimable encore quand la forme serait incorporée dans un métal clair, doux et poli, que lorsqu'il l'avait écrite dans le ton mat et triste de la glaise.

Cette manière de procéder présente plus d'un inconvénient pour le sculpteur qui médite une statue de marbre. D'abord, en exécutant son modèle au tiers ou à la moitié de la grandeur, il s'expose à rester petit, à manquer d'ampleur et de force. Toute sculpture doit être conçue pour les dimensions qu'elle aura, et vérifiée, au moins en masse, dans ces dimensions mêmes, sous peine d'être insuffisante et grêle quand elle aura été répétée en marbre et agrandie. Il est sensible, en effet, que si l'on fait en demi-nature, ou même dans les proportions humaines le modèle d'une statue colossale, les parties élevées de la statue subiront un raccourci considérable, qui était à peine sensible dans le modèle, sans parler des lois du sentiment, qui veulent une exécution large dans les grands ouvrages, et précieuse dans les petits.

En second lieu, si l'artiste jette tout son feu, tout son esprit dans son modèle, il est à craindre qu'il ne se sente fatigué et froid, quand il se retrouvera en présence de sa statue mise aux points, surtout si elle est très-avancée. C'est ce qui advint plus d'une fois à Duret. Les statuaires doués d'un tempérament robuste et nés pour le marbre, tels que Michel-Ange, Puget, Pradier, attaquaient le bloc à peine dégrossi, et au lieu d'en faire une simple copie de leur modèle en terre, ils en faisaient une création presque originale, tant ils y mettaient de chaleur, de liberté et d'accents qui n'avaient pas été prévus. Puget avait coutume de dire : « Le marbre tremble devant moi. » Duret aurait pu dire : « Je tremble devant le marbre. »

En général, les statues de Duret, même les mieux réussies, se ressentent de son éloignement pour l'exécution personnelle, je veux dire pour le maniement prolongé du ciseau. En revanche, quel heureux choix de lignes et de formes! que d'expression par le mouvement et par l'ensemble! Parmi les soixante-dix ou soixante-quinze grandes sculptures qui



décorent la Madeleine, si l'on y comprend celles du fronton, il n'en est point, ou il n'en est guère, à mon sens, de plus belles que l'*Ange Gabriel*, qui remplit la niche du premier entre-colonnement, à droite, et le *Christ se révélant au monde*, qui occupe une des chapelles de la nef. Doux et timide comme une vierge, l'ange Gabriel est une figure vraiment angélique par sa grâce naïvement exquise. Les bras pendants, les mains jointes, il est à demi fermé dans ses grandes ailes, comme un oiseau de Jéhovah qui serait venu se reposer sous le péristyle du temple. C'est par des lignes non rompues, continuées et coulantes qu'est obtenue l'expression de cette statue pleine de charme et profondément empreinte du sentiment religieux. Les longs plis de sa draperie virginale, tombant jusqu'à terre, parallèlement aux ailes, ne forment que des ombres tranquilles et adoucies. La lumière, en éclairant la statue, n'y rencontre aucune partie anguleuse, ne trouve à y creuser aucun noir. On peut dire, en empruntant ici le langage du peintre, que toute la figure est *blonde*, et l'on doit admirer comment le sculpteur, par le caractère d'un effet purement optique, a su répondre à l'intention morale de son œuvre.

Le *Christ se révélant au monde* est une sculpture d'un sentiment plus grave et plus fier, sinon plus élevé. Duret est parvenu à traduire par la plastique une pensée qui, au premier abord, paraissait intraduisible. Enveloppé dans son manteau, jusqu'au sommet de la tête, le Christ s'est avancé, et, relevant la draperie qui le cachait, il montre avec beaucoup de majesté et de douceur sa face dévoilée, tandis que son bras gauche étendu laisse voir, sortant des plis du manteau, sa main ouverte et marquée du stigmat. Soit que l'on entende cette figure dans le sens général de la révélation, soit qu'on la considère comme représentant Jésus lorsqu'il apparut à ses disciples ou qu'il se fit connaître aux pèlerins d'Emmaüs, le geste est saisissant, formel, parfaitement intelligible. Il est impossible de s'y méprendre ; Jésus n'a besoin que de découvrir son visage pour qu'on le reconnaisse à la beauté de ses traits, à la divine pureté de son front, à la mansuétude de sa bouche et de son regard.

Au moment où la statue de ce Christ allait être placée à la Madeleine, nous fûmes chargé de l'aller voir dans l'atelier du sculpteur pour en dire notre avis dans le *National*. Nous rencontrâmes chez Duret M. de Genoude, directeur de la *Gazette de France*, qui était venu là, lui aussi, pour le compte du journal qu'il dirigeait. M. de Genoude fit observer que la tête du *Christ se révélant au monde* ressemblait à l'image célèbre et pour ainsi dire consacrée, qui existe à Rome dans l'église Saint-Jean de Latran, et que l'on appelle par excès d'admiration ἀχειρόπλαστος (faite sans la main). Duret avait consulté, en effet, cette image, mais non sans



regarder aussi quelques têtes de dieux antiques, et sans en imiter l'en-châssement des yeux et des sourcils, le nez droit et fort, et cette légère saillie des pommettes qui donne de la douceur au visage, en même temps qu'elle diminue la partie inférieure de la face, celle qui correspond aux appétits matériels. Le type choisi par le sculpteur est du reste, ici, comme à l'ordinaire, d'une constitution délicate qui appartient à la tendresse plutôt qu'à la puissance. Il y a des hommes qui, à l'exemple de Michel-Ange, ne voient dans le Christ que le Jupiter ou l'Hercule du christianisme : ceux-là le veulent terrible et menaçant. Ils lui font une tête courte, un corps ramassé et vigoureux ; mais il y a plus d'élévation à le comprendre comme l'a compris Duret, c'est-à-dire doux et grave, apportant dans le monde l'idée de sacrifice, la loi de charité et d'amour.

Il faut convenir que la sculpture, depuis le triomphe du christianisme, a perdu la plus grande partie de ses ressources, et les meilleures. Constamment vêtue, elle n'a guère plus d'autres moyens que le geste et le caractère des draperies, et dès lors elle est forcément rejetée dans la recherche des expressions pittoresques de la lumière et de l'ombre. Le Christ écartant le manteau qui recouvrait sa tête pour montrer son visage et le côté de sa poitrine qui recevra le coup de lance : c'est là un effet de clair-obscur, une idée de peintre, mais heureusement ramenée aux conditions sculpturales par le jeu et la distribution des plis, qui deviennent plus pressés ou plus rares, suivant qu'il faut faire avancer ou reculer telle partie du corps pour exprimer l'idée d'apparition.

Duret avait beaucoup pensé aux draperies, et il ne cessait d'en étudier la beauté optique et surtout la signification morale. Depuis que ses deux chefs-d'œuvre, le *Danseur* et le *Mercure*, ornaient le foyer de l'Opéra, il y avait obtenu ses entrées, et il en profitait presque tous les soirs pour observer comment les draperies d'une danseuse rapide obéissent à son mouvement et le contrarient, par l'action et la réaction de l'air qui les frappe, de telle sorte que si on imite ce double effet dans la sculpture, on doit sentir ce qu'était la draperie avant le mouvement et ce qu'elle sera dans le repos. Il est remarquable, au surplus, que les draperies de Duret sont très-variées, même lorsqu'il s'agit d'une pure décoration et qu'il se borne alors, selon l'usage des sculpteurs, à employer des linges mouillés auxquels il imprime une allure élégante, et des plis qui se serrent, s'évasent, se gonflent ou s'aplatissent pour découvrir en les voilant les formes de dessous.

C'est surtout quand le sujet lui interdisait les nus, qu'il poursuivait avec une ardeur infatigable et des soins infinis l'expression par les draperies. Je lui ai vu remanier vingt fois celles de la Tragédie et de la



Comédie, qui devaient décorer le vestibule du Théâtre-Français. L'une, sévèrement fermée dans les plis rares de son manteau, semble contenir sa haine comme elle dissimule son poignard, et en attendant d'éclater, elle concentre sa fureur. L'autre, vêtue avec plus d'abandon et plus d'aisance, déshabille sa pensée et laisse voir sa malice épanouie et une gaieté sans fiel, qui n'ira point jusqu'aux morsures de la satire. Que s'il fallait faire un choix entre ces deux figures, c'est à la Tragédie que nous donnerions la préférence, parce qu'il nous paraît que le sculpteur y a mieux sauvé la froideur presque inévitable des pures allégories. Et cependant, l'étoffe y semble mesurée avec parcimonie ; et il manque à la statue entière un peu de marbre ; mais cela tient à un accident produit par la maladresse du praticien qui, ayant dépassé le *point* d'un demi-centimètre sur le devant de la draperie, contraignit le sculpteur à diminuer d'autant l'épaisseur de la figure entière sous toutes ses faces, et à rapetisser la tête. Le même défaut n'existe pas heureusement dans les réductions en bronze.

Ce qu'il avait appris par la tradition, par une étude incessante, ce qu'il avait accumulé dans sa prodigieuse mémoire, Duret l'enseignait aux autres avec une clarté et une vivacité rares. Devenu membre de l'Institut en 1845, et par suite professeur à l'École des beaux-arts, il excellait à juger des concours et à former des élèves.

Personne ne voyait mieux que lui, et plus vite, le côté faible d'une figure, le défaut d'un groupe, la mauvaise entente d'un bas-relief. Son premier coup d'œil était sûr, et sa parole brève allait droit au but. Lui qui avait en général une conversation hésitante et entrecoupée lorsqu'il ne parlait point de son art, il devenait, en présence d'une œuvre de sculpture, incisif, spirituel et quelquefois mordant sans le vouloir. Un de ses confrères, dont j'ignore le nom, l'ayant sollicité à plusieurs reprises de venir voir un groupe en marbre qu'il voulait soumettre à son jugement, Duret se rendit avec peine à l'invitation réitérée du sculpteur, sachant qu'il lui serait difficile de taire la vérité, et déplaisant de la dire. Toutefois, pressé d'avoir une opinion et de l'exprimer : « Eh bien, dit Duret, un groupe doit être en hauteur ou en largeur : le vôtre est carré ! » le mot était juste ; il ne fut jamais pardonné ! Il me souvient qu'un jour, en ma présence, pour faire sentir à un de ses élèves qu'il avait mal composé un bas-relief ; qu'il n'avait pas su en balancer habilement les pleins et les vides, ou, si l'on veut, les parties saillantes et les parties lisses, Duret prit un fusain et barbouilla de noir toutes les figures du bas-relief, ce qui mit à l'instant en évidence le manque de pondération qu'il venait de signaler.



Professeur, il disait à ses élèves : « Je m'aperçois que vous avez tous de l'adresse et du métier ; mais il vous manque trois choses pour faire des progrès : l'observation, la comparaison, le jugement. Il faut vous exercer à voir juste et vite, pour saisir la pose, le mouvement et le caractère. Il faut observer avec grand soin les lignes et les aplombs, mesurer le modèle, car les proportions varient dans chaque nature, et aller voir souvent les profils, car les plans de la poitrine sont presque toujours opposés à ceux du bassin, dans les poses de mouvement. Étudiez attentivement le galbe ou la courbure des membres ; évitez les contours qui se font vis-à-vis, car dans la belle nature un contour enveloppe l'autre. Je connais un peintre célèbre (il voulait sans doute parler d'Horace Vernet), qui, avant de dessiner d'après nature, étudie son modèle du regard ; après s'être bien pénétré de la pose sur le modèle et sur lui-même, car il pose pour lui, il commence par un contour vague, sans regarder aux détails. Faites de même : occupez-vous de l'ensemble ; bâtissez avant d'ébaucher. Assurez-vous des grands plans ; les détails viendront assez tôt. Observez, comparez, mesurez, vous copierez fidèlement. Mais il vous restera ensuite à former votre goût, à savoir choisir, à vous élever de la nature au style, de la prose à la poésie, c'est-à-dire à embrasser l'art tout entier... »

La perspicacité de Duret, sa promptitude à saisir les imperfections d'une œuvre d'art, à mettre le doigt sur le défaut le mieux dissimulé, ne le rendirent pas injuste envers ses rivaux. Plein de respect pour les maîtres contemporains, il savait mieux que personne leurs grandes qualités, et il les disait avec beaucoup de droiture, souvent même avec chaleur, car il était inaccessible au sentiment de la jalousie. Quelque temps après la mort de David, lorsque son éloge fut prononcé par le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts (c'était alors M. Halévy), Duret trouva trop de sobriété dans l'éloge, ou du moins que l'écrivain n'avait pas fait suffisamment ressortir un genre de supériorité qui distinguait l'illustre statuaire. Il écrivit le lendemain au secrétaire perpétuel la lettre suivante qui n'était pas certainement destinée à la publicité, mais que nous publions ici comme un témoignage aussi honorable pour Duret lui-même que pour David. Le brouillon que nous avons sous les yeux est écrit de premier jet, presque sans ratures.

« Mon cher confrère,

« Tout en applaudissant à l'intéressante notice de David que vous  
« nous avez lue hier, permettez-moi de vous faire quelques observations

« que la famille et ceux qui ont admiré les œuvres du grand artiste  
« pourraient peut-être vous adresser un jour.

« Outre la vie et l'expression que David mettait dans tous ses ouvrages, il avait un sentiment philosophique et toujours poétique qu'il a  
« souvent très-bien exprimé dans la composition de ses sculptures. Ainsi  
« vous avez cité de lui le monument du maréchal Suchet : une Victoire  
« grave sur un canon, à la pointe d'une baïonnette, les batailles gagnées  
« par le général... mais vous auriez dû faire l'analyse de ses principales  
« œuvres qui ont obtenu tant de succès par la poésie de la pensée.

« A Rouen, au monument de la Douane, je crois, il a placé deux  
« grandes statues en haut-relief : le *Commerce* et la *Navigation*. Voulant  
« caractériser la navigation moderne, il l'a représentée sous les traits d'une  
« femme qui tient d'une main son attribut consacré, un gouvernail, tandis  
« que de l'autre elle soulève le voile qui couvrait une partie du globe,  
« sur laquelle est écrit : Nouveau monde. Le *Commerce* est un dieu colossal  
« qui reçoit le tribut des quatre parties du monde, figurées en petit.

« La statue de Cuvier le représente introduisant son doigt dans une  
« fissure du globe comme pour sonder la terre et en expliquer les secrets.  
« Gutenberg, Bichat, Casimir Delavigne, sont aussi poétiquement conçus.

« Au théâtre de l'Odéon, David a sculpté en bas-relief Molière arrachant le masque de la religion qui cachait les traits de Tartuffe. A l'arc  
« de triomphe de Marseille, il a fait encore des statues composées de la  
« manière la plus heureuse. Enfin, ce grand artiste avait un sentiment si  
« poétique, qu'il est le premier des statuaires modernes pour ceux qui  
« mettent la pensée avant l'exécution, quoiqu'il ait exécuté des chefs-  
« d'œuvre quand il était jeune, et qu'il travaillait sans l'aide de ses élèves.

« Pardonnez-moi ces observations, mon cher confrère; mais elles  
« viennent d'un ami et d'un admirateur de David qui recevait ses conseils  
« avec reconnaissance, et qui serait heureux qu'une notice biographique  
« le fit connaître sous tous les aspects et dans toutes ses œuvres. »

Ou je me trompe fort, ou c'est un sentiment bien rare que cette sollicitude d'un artiste pour la gloire de ses confrères.

Les excellentes qualités de Duret comme homme privé étaient malheureusement ce que l'on savait le moins de son caractère. Voué à l'étude dès sa première jeunesse, non-seulement il n'avait ni senti, ni même soupçonné le besoin du luxe; mais il ignorait les éléments les plus rudimentaires du confort. Aussi sobre que les pêcheurs napolitains, parmi lesquels il avait cherché si souvent ses modèles et ses motifs de sculpture, il ne comprenait pas qu'au delà du strict nécessaire on pût attacher le



moindre prix à la nourriture du corps, et la somptuosité des ameublements lui était aussi inconnue que la bonne chère. Avant qu'il ne se mariât avec la petite-fille de Cherubini, dont la distinction et la grâce étaient incompatibles avec l'austérité lacédémonienne, il était logé et meublé comme un étudiant des anciens jours, et cette modestie extrême n'était chez lui qu'un trait de simplicité et de tempérance; elle ne trahissait que son ignorance profonde des douceurs de la vie matérielle ou son indifférence à les connaître. Mais cet homme qui vivait de si peu, et qui considérait comme une abondance ce qui eût été pour d'autres une privation cruelle, cet homme sans besoins ne regardait pas à la dépense, dès qu'il s'agissait de perfectionner son œuvre, de faire un voyage utile à son instruction, d'aller voir au fond de l'Italie tel bas-relief, tel fragment, tel bronze, qui pouvaient lui fournir l'autorité d'un exemple antique, ou lui servir de leçon. Lorsqu'il travaillait à un de ces modèles destinés à la fonte et qui l'ont enrichi (car il laisse au moins huit cent mille francs, y compris la propriété de ses œuvres), rien au monde n'aurait pu le résoudre à s'en séparer, s'il ne l'avait pas jugé digne de voir le jour. Tant qu'il ne l'avait pas fini jusqu'au bout, jusqu'à l'ongle, *usque ad unguem*, il demeurait insensible aux offres les plus brillantes; mais une fois qu'il l'avait lancé dans la circulation, il s'occupait fort peu de l'argent qu'il en tirerait, et je tiens de M. Delafontaine, son fondeur, que jamais il ne demandait ses comptes et que jamais il ne consentit à les vérifier. Du moment qu'on avait touché en lui les cordes de l'art, il devenait d'un désintéressement absolu, et je puis affirmer qu'il était parfaitement sincère lorsqu'il écrivait à Paul Delaroche le billet que voici :

« Mon cher Delaroche, j'ai rencontré aujourd'hui M. Cavé, qui paraît  
« assez bien disposé pour moi. Il m'a dit que M. Vitet lui avait parlé de  
« moi. Mais M. Cavé pense que les deux caryatides allégoriques en bronze  
« qui doivent être placées à l'entrée du monument de Napoléon ne me  
« conviennent pas, et qu'il vaut mieux me charger du monument de  
« Vauban, également placé sous le dôme de l'église.

« Je ne sais, mon cher ami, qui a pu lui mettre en tête de me faire  
« faire un monument rococo; mais fût-il payé un million, je ne consenti-  
« rais jamais à entreprendre un ouvrage contre mon goût. On ne fait  
« bien que ce qu'on aime dans les arts. Si vous avez quelque influence sur  
« M. Vitet, parlez-lui chaudement, et croyez que si je demande ce tra-  
« vail, c'est que ma conscience me dit que je réussirai... »

Ces caryatides qu'il désirait tant, Duret les obtint. Ce sont deux

figures de vieillards; elles gardent l'entrée de la crypte qui renferme le tombeau de Napoléon. Sévères et imposants, ces deux vieillards symbolisent la domination. Ils portent sur des coussins les attributs de la Force civile et de la Force militaire. Duret s'est inspiré, je crois, pour la conception de ces statues, des figures sculptées par Michel-Ange, ou d'après lui, dans les pendentifs de la chapelle des Médicis, à Florence. Toutefois, il les étudia de très-près sur nature, après avoir choisi un excellent modèle (Galati), remarquable surtout pour la proportion et la beauté des pieds et des jambes. Les conditions architectoniques de la caryatide y ont été parfaitement comprises et respectées; elles ont, à un haut degré, le caractère de la fermeté calme, et l'expression de l'énergie morale y domine les apparences de la force musculaire.

Dans ces caryatides du tombeau de Napoléon, le sculpteur a mis du reste, avec mesure, une qualité qui souvent lui manquait : l'ampleur. Cette qualité, qui n'était pas dans sa nature, toujours portée à l'élégance, il sut l'acquérir par la volonté, et en vertu d'un sentiment qu'il possédait mieux que personne, celui de la convenance. Une excellente figure de lui, au jugement des artistes, est le *Chactas*, représenté en méditation sur le tombeau d'Atala. Les formes, cette fois, sont mâles, robustes, puissantes. L'exécution même, bien que souple et comme d'un seul jet, a plus d'énergie qu'à l'ordinaire et plus de ressort. Duret a senti que la douleur du sauvage serait plus touchante dans un de ces hommes forts, qu'on suppose volontiers inaccessibles au désespoir et facilement stoïques. Elle est touchante, en effet, autant qu'elle est neuve et moderne, la statue affaissée de cet athlète mélancolique, Hercule du désert, en qui le romantisme de l'expression se marie à des formes empruntées de la nature agreste, et marquées à l'empreinte d'un caractère, au lieu d'être ramenées à la pureté de l'idéal. Son masque élargi, aplati, ses longs cheveux frisés, bouclés et nattés à la manière des femmes, mais qui tombent maintenant, négligés et défaits, sur les épaules et sur les reins, sa tête inclinée vers la tombe d'Atala, son torse puissamment replié, ses jambes rentrantes, tout accuse en lui un barbare, mais un barbare désolé, qui a ouvert son cœur aux tendresses du christianisme. Un trait de mœurs bien observé, c'est l'habitude commune à tous les peuples enfants de mettre un pied sur l'autre, dans les moments de préoccupation et de chagrin; ce détail, parfaitement rendu par l'énergie du ciseau, me rappelle un trait analogue de la statuaire antique; je veux dire le pied qui traîne sur l'orteil, dans le *Satyre* de Praxitèle.

La convenance, disons-nous, une convenance parfaite, longtemps méditée, longtemps discutée, c'est un mérite que Duret a toujours eu.



Ses continuelles études sur la pantomime l'avaient conduit à préciser le langage du geste et la signification de chaque attitude. Il en fit preuve dans la statue de Chateaubriand. La Direction des beaux-arts, à l'époque où elle nous était confiée, l'avait chargé de cette statue. Le célèbre écrivain entièrement vêtu, et vêtu à la moderne, ne pouvait être caractérisé en marbre que par la pose ou le geste et par le costume. En lui, c'est le voyageur que Duret a voulu représenter, le poète de l'Itinéraire,

Le pèlerin de Grèce et d'Ionie,  
Chantant plus tard le Cirque et l'Alhambra.

L'homme qui avait apporté dans l'ancien et le nouveau monde un sentiment si vif de la nature, et qui avait su y trouver les couleurs de son grand style. Pensif ou plutôt rêveur, accoudé sur un rocher que baignent les flots de la mer, il semble s'être reposé un instant au pied d'un promontoire. Son habit fermé, son manteau, ses bottes molles et hautes, tout annonce en lui un voyageur qui va tout à l'heure reprendre sa route après avoir écrit ses impressions sur le rouleau qu'il tient à la main. Composée, conçue à merveille, la statue de *Chateaubriand* pêche peut-être par quelque timidité dans le rendu de la vie. La belle tête de l'écrivain-orateur, cette tête si mélancolique et si fière qu'a immortalisée le ciseau de David, elle est exécutée ici d'une main un peu languissante, qui n'a pas osé fouiller les plis de la peau, accuser au vif les nobles altérations du visage. J'ai souvenir, cependant, que lorsqu'il travaillait à sa statue, Duret avait placé devant lui un moulage du masque de Chateaubriand sculpté par David, et que je vois encore ; mais ce rapprochement même parut le décourager, et il n'eut pas le feu nécessaire pour aller jusqu'au bout, pour écrire dans le marbre tout ce qu'il sentait dans l'âme.

Sculpter une tête humaine, lui donner sa physionomie, son expression, sa couleur, j'entends sa couleur morale, c'est une besogne qui exige les plus hautes facultés de l'artiste, et par-dessus tout, de la chaleur et même une certaine pointe d'exagération. Pour ciseler dans le marbre les vérités expressives, celles que la peinture rendrait si bien par un clair-obscur de son choix, par le ton, par l'effet, il faut je ne sais quelle dose de mensonge, d'artifice ; la seule fidélité de l'imitation y est tellement insuffisante, qu'une tête moulée sur la vie paraît plus petite que nature, — c'est une observation que je tiens de David. — Dans un buste, la vie est plus concentrée, le sculpteur privé de son grand moyen d'expression, qui est le geste, n'a plus que le caractère des formes à exprimer. Il lui faut évoquer l'âme sur le visage, et cette évocation veut une certaine magie,

et des accents qui parfois fassent violence au marbre. Duret a fait d'excellents bustes; mais tous ceux qu'il a réussis, entre autres celui de sa femme, qui est charmant, appartiennent à la douceur et à la grâce.

Avant de commencer un buste, il examinait longtemps la tête du modèle, non-seulement pour en bien saisir le port habituel, les proportions et le caractère, mais pour savoir si elle ne se rattachait point à une grande famille d'êtres, à un type déjà fixé par la statuaire antique. Il cherchait ainsi à ramener l'individu à l'espèce, afin de concilier, s'il était possible, la vérité de nature qui particularise le modèle, avec la vérité typique qui, en le généralisant, le rehausse et l'ennoblit. C'était bien là une préoccupation de sculpteur; mais elle risquait de le conduire, et plus d'une fois elle l'a conduit au vague de la ressemblance, et, si j'ose le dire, au sommeil du portrait.

Un jour que nous posions dans son atelier pour un buste demi-nature, il nous disait, ou plutôt il se disait tout haut à lui-même, à notre grande surprise: « Voilà une tête dont la construction rappelle un peu le *Bacchus indien*; les frontaux sont prononcés; la racine du nez, très-large, écarte les yeux et continue le front; le profil est droit, la joue a de grands plans... » et le voilà lancé à la poursuite d'un type vénérable, à propos d'une tête qui, au lieu de rentrer dans l'antique, ne demandait qu'à être animée de la vie présente. Aussi, avec une rare bonne foi, Duret admirait-il les terres cuites de M. Carrier-Belleuse, ces bustes si adroitement touchés, si heureusement colorés de lumière et d'ombre, parce qu'il y voyait abonder deux qualités dont il se croyait, lui, faiblement pourvu: le don précieux de la vie, et le sentiment, d'ailleurs dangereux, de la couleur.

*Les anciens sont plus beaux; nous sommes plus jolis*, disait madame de Sévigné; le mot est incisif; il est vrai; mais peut-être est-il permis d'ajouter que les anciens eux-mêmes ont connu le joli et nous en ont laissé des exemples; qu'ils ont exprimé la malice de l'amour, la gentillesse du jeune âge, la grâce spirituelle et ingénieuse, et que le nom de Praxitèle s'attache à cette évolution de l'art, qui, après les grands dieux de Phidias, a produit les Apollons pubères, et les divinités charmantes des cycles de Vénus, d'Éros et de Bacchus. La vérité est, cependant, que l'antiquité a pris la meilleure part, en créant les types primordiaux, et en trouvant dans la forme humaine les plus heureuses variantes de la perfection. Elle n'a pas épuisé, sans doute, les trésors inépuisables de la nature; mais elle a eu la primeur de ses beautés, la fleur de tout. Elle a moissonné et nous glanons. Voilà pourquoi la sculpture moderne s'est jetée dans le pittoresque, ou s'est réfugiée dans l'imitation des races et des costumes, ou bien s'est mise à la recherche des nuances.



De nos jours, le romantisme crut trouver la solution en cherchant le style, non plus dans les accents génériques, mais dans la vérité accidentelle, et en descendant, non plus seulement des dieux aux héros, mais des héros aux individus. Deux hommes du plus rare talent, Duret et Rude inaugurèrent en France, par deux chefs-d'œuvre, le *Pêcheur* et le *Danseur*, cette sculpture de demi-caractère qu'on peut appeler le genre, bien que le mot n'appartienne qu'au vocabulaire de la peinture. Depuis l'apparition de ces statues célèbres, l'École de Rome, d'où nous viennent presque tous les sculpteurs, hésita entre les saveurs du naturalisme et les grandeurs du style. Si elle redevint un instant plus sévère et plus grecque, ce fut dans les statues faites à Rome, sous le pontificat de M. Ingres, et notamment dans les ouvrages de Simart. C'est à M. Ingres, je crois, qu'est adressée la lettre suivante que je trouve dans les papiers de Duret, et qui semble répondre au reproche qu'il avait encouru d'avoir réhabilité, par un si grand succès, la sculpture de genre :

« J'aurais été heureux de recevoir vos sages conseils ; mais, craignant  
 « qu'il n'y ait de l'indiscrétion à vous importuner en ce moment, je me  
 « permets de me rappeler à votre bienveillant souvenir, à vous, Monsieur,  
 « qui avez été mon premier appui à l'Académie, lors de mon retour de  
 « Rome. Mes ouvrages et ma personne vous sont également connus.  
 « Quant à mes principes sur la statuaire, ils se résument en deux mots :  
 « noblesse et vérité.

« Si j'ai quelquefois traité des sujets de second ordre, tel qu'un Dan-  
 « seur, un Vendangeur, c'est qu'avant de m'élever à la haute poésie et de  
 « tenter des sujets de grand style grec je devais d'abord étudier la na-  
 « ture et ne pas être arrêté par les premières difficultés de l'exécution  
 « matérielle. Si j'ai montré quelque mérite, mon but a été rempli. Je ne  
 « voulais alors présenter que des motifs d'étude : aujourd'hui je désire  
 « plus. Quant à ma moralité, elle est celle que mon père m'a transmise  
 « et dont je ne m'écarterai jamais. J'ai agi et j'agirai toujours selon ma  
 « conscience, l'honneur et la raison... »

Pour traiter hardiment la sculpture monumentale, Duret avait peut-être un goût trop délicat, une âme trop sensible aux nuances. Par la réflexion, par une connaissance approfondie des lois de son art et de toutes les belles traditions, il était capable de concevoir une œuvre colossale et importante ; mais il fallait pour cela qu'il fit violence à sa nature. Son groupe de la fontaine Saint-Michel a été blâmé comme manquant d'énergie, d'ampleur et de grandeur. Il semble manquer, en effet, de

ces qualités à la place où on le voit, exposé au nord, et ne recevant jamais les rayons du soleil qui en accuseraient les grandes lignes par des traînées de lumière, et qui l'animeraient par des rehauts voyants et brillants. Ce groupe, dont le modèle en plâtre était simple et grand, se trouve maintenant à demi perdu dans la masse d'air, diminué par les couleurs tristes d'un bronze à contre-jour, et affaibli par les nombreux détails qui l'environnent. Je suis assuré que le même groupe, placé au fond d'une église, dans une abside éclairée par le haut, produirait une impression cent fois meilleure. La figure du démon demanderait, sans doute, un modelé plus ressenti, un ciseau plus ardent et plus fier ; mais celle de l'archange où le sculpteur a réuni deux images dont il était impossible de ne pas se souvenir, le saint Michel, vainqueur du démon, et l'Apollon, vainqueur du serpent, cette figure, dis-je, dans laquelle ont été fondues des réminiscences de Raphaël et de l'antique, était éminemment sculpturale ; elle exprimait en son mouvement mesuré la sérénité facile du triomphe céleste, le dédain calme et souverain d'un envoyé de Dieu ; mais encore une fois, il y manque aujourd'hui de l'ampleur, et cet élan d'exécution qui donne de l'unité à l'ensemble, et qui frappe les grands coups. J'ai peur que les dimensions colossales n'aient rapetissé le modèle au lieu de l'agrandir.

Là où Duret est admirable, c'est dans la décoration intérieure et dans les ouvrages qui ne peuvent pas être dévorés par l'immensité de l'espace, comme le sont par exemple ses caryatides et son fronton du Louvre. Rien ne dépasse la noble élégance des Victoires qui ornent le plafond de la salle des Sept-Cheminées, au Louvre. Les draperies sont à la fois uniformes par le sentiment et très-habilement variées par le jet des plis soumis à l'impulsion d'une main qui joue avec la grâce et qui est habituée à l'habillement des dieux. L'entente du bas-relief est parfaite, au lieu de heurter le spectateur par une saillie exagérée et de l'effrayer par une pesanteur menaçante, comme celles qui décorent le soffite du Salon carré, les Victoires de Duret, dans la discrétion de leur relief, ressemblent à des apparitions superbes ; elles passent et glissent devant le regard comme des images éthérées, comme un souvenir adouci des rudes batailles représentées au-dessous, en vives couleurs, par des peintres émus et passionnés.

Nous voici arrivé, enfin, au dernier travail de Duret, sa statue de *Rachel*. A l'heure où nous écrivons, elle est dévoilée et placée dans le foyer de la Comédie-Française, et chacun peut admirer encore, en la voyant, la fameuse tragédienne, étudiée dans son plus beau rôle peut-être, le rôle de *Phèdre*.

Qui de nous ne se la rappelle, cette jeune artiste qui, possédée du génie grec, rythmait et scandait sur la scène, d'un air si auguste, les



gestes de la statuaire antique ! Après s'être inspirée de la sculpture, elle a inspiré à son tour les sculpteurs, et il n'a fallu, pour faire d'elle un beau marbre, que la surprendre au moment où elle disait avec une douleur si intime et si profonde, mais avec une involontaire majesté :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !

ou plutôt lorsqu'elle semblait traduire ce passage du poète grec : « Comme les bandelettes sont pesantes sur mon front, déliez-les et que ma chevelure tombe sur mes épaules. Oh ! que ne puis-je me désaltérer aux eaux d'une source froide,... conduisez-moi sur la montagne ; je veux aller vers la forêt, près des pins... »

C'est un malheur pour la statue, que Duret n'ait pu y mettre la dernière main et que le praticien lui-même ne l'ait pas menée un peu plus loin. Telle qu'elle est, cependant, la statue de Rachel est touchante, expressive et tragique, bien que l'expression ne soit guère obtenue que par l'abandon de la pose, par le découragement de la tête inclinée que voilent les ombres de la douleur, et surtout par le mouvement qui écarte l'importunité du voile et dont le geste plein de vérité est aussi plein de noblesse et d'éloquence. Elle est belle d'ailleurs sous tous les aspects, et, comme toutes les figures assises, elle est plus belle encore de profil que de face. En la voyant ainsi, on sent mieux l'affaissement du corps révélateur des troubles de l'âme, le choix des plis, et ce désespoir qui est contenu encore par la dignité du trône.

Le chagrin de n'avoir pu achever son œuvre a certainement hâté la mort de Duret. Appelé à Marseille pour un grand travail, — la Durance, entre Cérès et Bacchus, — il y avait ressenti les atteintes de sa dernière maladie qui fut aussi la première. Il était revenu à Paris, tremblant la fièvre, et tout surpris de voir qu'il n'était pas de bronze comme il le pensait, lui qui avait toujours eu une santé inaltérable. Peu de temps avant sa mort, se croyant rétabli, il nous annonçait avec joie son prochain retour à l'atelier, et cette seule pensée le faisait renaitre à la vie. La mort vint au moment où il y songeait le moins. Sa femme était auprès de lui. Le voyant pâlir, elle lui tâta le pouls ; mais il lui dit d'une voix très-claire et très-ferme : « A quoi sert de me tâter le pouls ? tu ne t'y connais point... » et en disant ces mots, il expira... Comment croire que l'âme ne survit pas à la dissolution de son enveloppe, lorsqu'on voit l'esprit demeurer si calme, si présent, si maître de lui-même, dans un homme qui rend le dernier soupir ?

Oui, parmi tant d'ouvrages marqués au coin d'un goût épuré et sûr, il en est deux qui resteront toujours, comme réalisant d'aussi près que



RACHEL, PAR DURET.



possible la perfection sculpturale, dans le sentiment de la grâce : le *Danseur* et le *Mercure*. Toute sa vie, Duret chercha un pendant au *Danseur*, comme si l'*Improvisateur napolitain*, figure finement travaillée, mais bien inférieure, ne l'eût pas contenté absolument. Vingt fois il commença et recommença un modèle de *Danseuse*, œuvre posthume, qui a fini par être d'un goût parfait et d'une exquise élégance. Mais, lors même que Duret n'aurait produit que ces trois ouvrages : le *Mercure*, le *Danseur* et les *Victoires* du Louvre; lors même qu'une seule de ses sculptures mériterait d'être appelée un chef-d'œuvre, cela suffirait, je pense, pour consacrer sa mémoire dans l'École française, et rendre à jamais impossible l'oubli de son nom.

CHARLES BLANC.



VICTOIRE, PAR D'URET.

# VOYAGE D'ALBERT DURER

DANS LES PAYS-BAS

ÉCRIT PAR LUI-MÊME PENDANT LES ANNÉES 1520 ET 1521<sup>1</sup>

Nuremberg 1520.



LE jeudi après la Saint-Michel, je pars pour Aix-la-Chapelle. Je prends avec moi un florin et un noble, et j'arrive le dimanche à Aix-la-Chapelle après avoir passé par Maëstricht et par Gulpen. Jusqu'à présent mon voyage, tout compris, m'a coûté trois florins.

A Aix-la-Chapelle, je vois les colonnes que Charles a fait venir de Rome, et qui sont ornées de chapiteaux de porphyre rouge et vert. Elles sont faites très-artistement d'après Vitruve. Je peins deux fois le portrait de Hans Ebner<sup>2</sup>, et je dessine au fusain ceux de Georges Schlaudersbach, du jeune Christophe Groland et de mon hôte

§ Pierre Van Enden. Je donne deux sous

pour une pierre à aiguïser, cinq sous pour un bain et deux deniers au domestique de la ville qui m'a conduit à la salle du Conseil ; je paye pour cinq deniers de boisson à des camarades, et je perds sept sous au

4. Voir pour les Notes de famille d'Albert Dürer t. XVIII, p. 541 ; t. XIX, p. 405 ; et pour son voyage dans les Pays-Bas, t. XIX, p. 350.

2. C'est à la famille d'Ebner que nous devons le journal d'Albert Dürer. M. C. G. de Murr, qui a publié le texte allemand, dit qu'il l'a tiré *ex bibliotheca Ebneriana*.



jeu avec Hans Ebner. Je dessine dans mon album les portraits de Paulus Topler et de Martin Pfizing.

Je vois à Aix-la-Chapelle le bras de l'empereur Henri, la chemise de la vierge Marie et d'autres reliques. Je dessine l'église de Notre-Dame, et je prends une copie de la Tempête. Je fais le portrait des sœurs de Kopfinger, une fois au charbon et une fois au crayon noir. Je donne dix sous pour une grande corne de bœuf, et je perds trois sous au jeu. J'offre à la fille de Tomasius une peinture de la Trinité d'une valeur de quatre florins, et je dépense un sou pour du cirage, trois sous pour un bain, huit sous pour une corne de buffle, et deux sous pour une ceinture.

Le 23 octobre, j'assiste au couronnement du roi Charles à Aix-la-Chapelle; c'est si beau et si riche, que de la vie je n'ai vu pareil spectacle, et que je renonce à le décrire. Je donne à Mathias pour onze florins de mes gravures et trois pièces à Stéphan, chambellan de dame Marguerite. J'achète un chapelet de bois de cèdre pour dix sous, et je perds trois demi-sous au jeu. Je donne deux sous au barbier et quatre sous pour deux verres de lunettes; je perds encore une pièce blanche au jeu.

Le vendredi qui précède la fête de Simon et Judas, je me rends à Louvain, laissant sept sous de pourboire dans la maison de mon hôte; je visite l'église où est la tête de sainte Anne.

Le dimanche, nous arrivons à Cologne.

A Bruxelles, j'ai été hébergé complètement par ces messieurs de Nuremberg, qui n'ont rien voulu accepter. A Aix-la-Chapelle, ils m'avaient déjà rendu le même service pendant trois semaines; ils me conduisent à Cologne, où ils me renouvellent le refus d'accepter la plus légère rétribution.

Je dépense cinq sous pour un traité de Luther, un sou pour la condamnation de cet homme courageux, un sou pour un chapelet et deux sous pour une ceinture. J'offre à Léonard Groland ma grande corne de bœuf, et mon chapelet en bois de cèdre à Hans Ebner. J'achète une paire de souliers pour six sous et une petite tête de mort pour deux sous. Je donne un sou pour de la bière et du pain, deux sous au barbier, à Ziegler Linhart des gravures pour deux florins, et deux sous à celui qui m'a laissé voir le tableau de maître Stephanus<sup>1</sup>. Je dépense deux sous avec

1. Ce magnifique tableau de l'École allemande, représentant l'adoration des Mages, avec deux panneaux latéraux, sur l'un desquels est saint Géréon, et sur l'autre sainte Ursule, est encore dans l'église du Dôme à Cologne. Ce tableau est peint à l'huile, et paraît d'après l'inscription avoir été fait en 1410. Si cela est, l'invention de Jean van Eyck est distancée. Il est curieux que ce tableau, attribué à un maître

des camarades et un sou pour un petit traité. Je fais le portrait de la sœur de Gott-Schalken. Le dimanche soir après la Toussaint, je suis encore à Cologne et j'assiste au bal<sup>1</sup> et au festin donné par l'empereur Charles; c'est fort beau. Je dessine l'écusson de Staber, et j'offre à un jeune comte de Cologne une *Mélancolie* et au duc Frédéric ma nouvelle *Vierge*. Je fais au charbon le portrait de Nicolas Haller et je donne deux sous au portier, trois sous pour deux petits traités et dix sous pour une corne de vache.

A Cologne, je visite l'église de Sainte-Ursule ainsi que son tombeau; je vois les statues des vierges et aussi celles des saints. Je dessine au fusain le portrait de Forherwirger, et je donne à la femme de Nicolas huit sous parce qu'elle m'a offert l'hospitalité.

J'ai séjourné huit jours à Bruxelles, trois semaines à Aix, quatorze jours à Cologne et ces trois messieurs de l'ambassade de Nuremberg, Léonard Groland, Hans Ebner et Nicolas Haller, m'ont constamment hébergé. J'ai fait des portraits chez les nonnes pour sept sous et leur ai offert trois demi-feuilles de gravures sur cuivre.

Le lundi après la Saint-Martin, ces messieurs de l'ambassade de Nuremberg m'apprennent qu'ils viennent d'obtenir pour moi le titre de peintre de la cour de l'empereur Charles<sup>2</sup>.

Dorfer m'invite une fois chez Staber et une autre fois chez le vieux Wolfgang. Je dîne aussi chez mon cousin Nicolas, j'offre un florin à sa femme, deux liards à sa petite fille, sept sous à la servante et un saint Eustache à son domestique, car je leur ai donné beaucoup de mal à tous.

Le mercredi de la Saint-Martin, après avoir acheté une petite tête de mort en ivoire pour un florin, et une paire de souliers pour sept sous, je remonte de bonne heure le Rhin avec le bateau de Cologne, nous arrivons à Zons, de là à Neus et puis à Stain, où nous passons la nuit pour deux sous. Le lendemain, nous voyons Keizerswerth, Duisburg, Orson et nous couchons à Reinberg pour six sous. De là nous allons à Wezel, à Rees, à Entmerich, à Thomas et enfin à Nimègue, où on nous donne un mauvais lit pour quatre sous. Le lendemain, nous partons pour

inconnu, ait été donné successivement à Philippe Kalf et à Willem, lorsque Dürer, de son côté, le donne à Stephanus.

1. Il en fit un dessin gravé sur bois. Voir Bartsch, le peintre-graveur, 38.

2. Cet acte de Charles V est du 4 novembre 1520, daté de Cologne. Par cet acte, les magistrats furent chargés de payer à Dürer la pension viagère de cent florins, qui lui avait été accordée par l'empereur Maximilien. La pièce originale de cet acte est encore aux archives de Nuremberg.



Thiel, Pust et Entmerich, où je m'arrête un moment. J'y fais un bon dîner pour trois sous. Je profite d'un grand coup de vent qui nous empêche de continuer notre route pour dessiner le portrait d'un compagnon orfèvre d'Anvers, nommé Pierre Federmacher, une tête de femme et un croquis d'après l'aubergiste.

C'est seulement le dimanche que nous arrivons à Nimègue. Je donne vingt sous au batelier.

Nimègue est une jolie ville qui possède une belle église et un château fort bien situé.

A Thiel, sur le Waal, nous quittons le Rhin pour remonter la Meuse ; nous arrivons à Terveer, où il y a deux tours, nous y passons la nuit et je dépense sept sous.

Le vendredi matin, nous partons pour Bommel ; là survient une furieuse tempête qui nous oblige à louer pour un florin des chevaux de paysan qui nous portent tant bien que mal à Bois-le-Duc. Bois-le-Duc est une jolie ville qui renferme de belles et riches églises et qui est solidement fortifiée. J'y dépense dix sous que maître Arnold<sup>1</sup> veut absolument payer. Les orfèvres de l'endroit viennent me voir et me font beaucoup de politesses.

Le jour de Notre-Dame, nous arrivons de bonne heure au magnifique village d'Osterwyck, de là à Tilborg, où nous faisons un repas assez convenable, et nous restons coucher à Baerle ; mais comme mes compagnons tombent en désaccord avec l'aubergiste, nous partons pour Hoogstraten après deux heures de repos. Arrivés à Harfht, nous déjeunons en face de l'église Saint-Léonard pour quatre sous.

Le jeudi après l'Assomption, je revois Anvers ; je donne quinze sous au voiturier et je vais me loger de nouveau chez Joost Planckfeld. Je dîne trois fois avec lui et deux fois avec ma femme. Le premier portrait que je fais est celui de Nicolas Sombalis.

Pendant sept semaines qu'a duré mon voyage, ma femme et ma servante ont dépensé sept couronnes pour le ménage et quatre florins pour les menus objets. Je dépense quatre sous avec des camarades. Je dîne six fois chez Tommaso.

Le jour de la Saint-Martin, dans l'église de Notre-Dame, on coupe la bourse de ma femme ; elle valait un florin et contenait deux florins et quelques clefs.

Le soir de la Sainte-Catherine, je paye à Joost Planckfeld dix couronnes d'or en à-compte de ce que je lui dois.

4. Arnold de Beer, élève de Lambert Suterma, peintre d'Anvers. Il s'est fait une réputation comme dessinateur plutôt que comme coloriste.

Je dîne deux fois chez les Portugais. Rodrigue me fait cadeau de six noix indiennes; je donne deux sous à son domestique, et dix-neuf sous pour du parchemin. Je prends la monnaie de deux couronnes.

Je vends les gravures suivantes : deux Adam et Ève, très-belles épreuves, un saint Jérôme, un cavalier, une Némésis, un saint Eustache, dix-sept pièces gravées à l'eau-forte, huit quarts de feuilles, dix-neuf pièces sur bois, sept mauvaises gravures sur bois et dix livres de la petite Passion, le tout pour huit florins; pour une once de couleur de plomb je donne trois gros livres. Je prends la monnaie d'un florin de Philippe et ma femme celle d'un florin simple.

A Ziericzee (en Zélande), une forte marée chassée par l'ouragan fait échouer une baleine; elle a plus de cent toises de long et personne ne se souvient d'en avoir vu une pareille en Zélande.

Ce poisson ne peut être mis à flot; les habitants voudraient s'en débarrasser parce qu'il infecte la contrée. Il est si monstrueux qu'ils n'espèrent pas avant six mois d'ici pouvoir le mettre en pièces et le réduire en huile.

Stéphan Capello me donne un chapelet en cèdre, à condition que je ferai son portrait. J'achète pour quatre sous de tripoli et du papier pour trois sous.

Je fais le portrait de Félix à genoux, au pinceau, dans son album; il me donne cent huitres. Je fais présent au seigneur Lazare, surnommé le Grand-Homme, d'un saint Jérôme sur cuivre et de deux grands livres. Rodrigue m'envoie du vin fort et des huitres. J'invite à dîner Tomasin Gerhard, sa fille et son mari, Honing, le peintre sur verre, Félix, Joost et sa femme; cela me coûte deux florins. Thomassin me fait cadeau de trois aunes de gros damas.

Le soir de la Sainte-Barbe, je me rends à Bergen<sup>1</sup>, je dépense un florin six sous et douze sous pour le cheval. J'achète dans cette ville une faille pour ma femme; je la paye un florin sept sous; je donne six sous pour trois paires de souliers, un sou pour un microscope et six sous pour une pomme d'ivoire.

Je dessine les portraits de Jean de Haes<sup>2</sup>, de sa femme et de ses deux filles au charbon noir, et je fais des croquis de sa servante et d'une vieille femme au poinçon sur son album. Je visite la maison de ville de Bergen, elle est très-belle. Bergen est une ville fort agréable en été; elle a deux foires considérables par an.

1. C'est à Berg-op-Zoom que Dürer veut dire.

2. Sculpteur, né à Metz.



La veille de la fête de la Vierge, je pars avec mes compagnons pour la Zélande. Sébastien Imhoff me prête cinq florins. — Nous passons la première nuit sur le navire à l'ancre; il fait très-froid et nous n'avons rien à boire ni à manger. Le samedi, nous arrivons à Tor-Goes, où je dessine une jeune fille avec son costume national. Nous partons pour Erma et arrivons devant l'île de Walcheren; nous passons la nuit à Ernig; de là nous allons à Middelbourg. A l'abbaye, je remarque le grand tableau de Jean de Mabuse<sup>1</sup>, qui est mieux peint que dessiné. De là je pars pour la jolie ville de Terveer, où relâchent des vaisseaux de tous les pays.

A Aremuidem, il nous arrive un grand malheur. Au moment où nous voulons prendre terre, après avoir lancé notre câble sur le rivage et qu'une grande partie de l'équipage est déjà descendue, un vaisseau vient se heurter avec force contre le nôtre. Comme à cause de la presse j'avais laissé passer devant moi la foule, j'étais encore dans le navire avec Georges Kotzler, deux vieilles femmes, le capitaine du navire et un mousse. Le vaisseau qui nous avait abordés nous entraîne, et malgré nos efforts nous ne parvenons pas à nous dégager. Alors le câble se rompt et un violent coup de vent nous rejette en pleine mer. — C'est en vain que nous crions au secours, personne n'ose se hasarder, le capitaine se lamente parce que ses matelots sont descendus et que son navire n'est plus assez chargé. La position est désespérée, le vent souffle avec violence et nous ne sommes pas plus de six personnes à bord. Je dis au capitaine de prendre courage et de mettre son espoir en Dieu.

— Et après? me répondit-il.

— Et après, lui dis-je, carguez la petite voile.

Nous exécutons tant bien que mal cette manœuvre en réunissant tous nos efforts.

Ceux qui sont sur la côte, nous voyant lutter énergiquement contre la mort, se décident à venir à notre aide et nous réussissons à reprendre terre.

Middelbourg est une bonne cité qui a une jolie maison de ville et une superbe tour; tout cela est fait avec art. Dans l'abbaye, il y a un jubé remarquable et un imposant portique en pierre. L'église paroissiale est très-belle; si j'y retourne jamais, je prendrai un croquis de cette charmante ville.

La Zélande est du reste un pays bien curieux, le niveau de la mer y dépasse la plaine.

1. Jean de Maubeuge.

A Ernig, je fais le portrait d'un aubergiste.

Maître Hugo, Alexandre Imhoff et Frédéric, le serviteur des Hierchvogel, me donnent chacune une poule indienne qu'ils ont gagnée au jeu, et l'aubergiste me fait cadeau d'un bel oignon.

Le matin, nous repartons avec le bateau, nous arrivons bientôt à Terveer et ensuite à Ziericzee, où j'aurais voulu admirer la baleine, mais la marée l'avait emportée. Je donne deux florins pour des plumes, deux florins pour un manteau, quatre sous pour une cage et trois sous à celui qui me l'a apportée; je perds six sous au jeu et je repars pour Bergen. Je peins l'aubergiste Arden et Schnabhaun. Je donne dix sous pour un peigne en ivoire, deux florins moins cinq sous pour une plaque d'étain ordinaire. Je fais les portraits du jeune Bernhard de Bresles, de Georges Kotzler et de François de Cambrai. Chacun me paye un florin. J'oubliais Jean de Has-Eiden, à qui je rends le même service et qui me donne aussi un florin. J'achète encore deux plaques d'étain pour quatre florins moins dix sous et peins Nicolas Soilir.

Voilà neuf fois depuis mon départ de Zélande que je dine à Bergen, chaque fois à raison de quatre sous. Je donne trois sous au voiturier, et le vendredi après la Sainte-Lucie, j'arrive à Anvers, chez Joost Planckfeld. Je dine avec ma femme chez mon hôte et je paye la dépense.

Le seigneur Lazare de Ravensberg me donne en retour des trois livres dont je lui ai fait présent autrefois quelques curiosités d'histoire naturelle. Je change une couronne. Le facteur de Portugal m'envoie un sac de velours brun et une boîte treillagée.

J'achetai une guenon pour quatre florins d'or, cinq petits poissons pour quatorze sous et un petit traité de deux sous. Je donne à Lazare de Ravensberg un portrait peint sur panneau qui m'a coûté six sous, huit pièces de grandes gravures sur cuivre et une Passion sur bois, le tout valant plus de quatre florins. Je fais changer un florin de Philippe; j'achète pour six sous un panneau, j'esquisse le portrait du domestique de l'agent de Portugal et je le lui donne comme cadeau de nouvel an avec deux sous de pourboire. J'offre à Bernard Stecher toute mon œuvre gravée sur cuivre. J'achète pour trente et un sous de bois. Je fais le portrait de Gerhard Pombelli et celui de la fille du procureur Sébastien. Je donne à Wolff de Regindorff une Passion sur cuivre et une autre sur bois. Gerhard Pombelli m'envoie un mouchoir turc à dessins, et Wolff de Regindorff, sept aunes brabançonne de velours. Je donne un florin de Philippe à son domestique. Je dine huit fois chez les Portugais, une fois chez le Trésorier, dix fois chez Tommaso, une fois chez Lazare de Ravensberg, une fois chez Wolff de Regindorff, une fois chez Bernard Stecher, une



fois chez Arnold Meyting, une fois chez Gaspard Lewenter, et chaque dîner me coûte un pourboire de quatre sous.

Je donne trois sous à un homme d'après qui j'ai fait une étude et deux sous à son domestique. J'achète pour quatre sous de lin et je vends pour quatre florins de mes gravures. Je change une couronne et je donne six sous au pelletier. Je perds six sous au jeu et je dépense six sous. Je change un noble à la rose; pour dix-huit sous j'achète des raisins et trois paires de couteaux. En divers paiements, je donne deux florins à Joost; j'offre à maître Jacques deux saint Jérôme sur cuivre, et à chacune des trois filles de Tommaso une paire de couteaux de cinq sous. J'ai joué plusieurs fois et fini par perdre sept sous. Rodrigues me fait présent d'une pomme de senteur que l'on cueille sur l'arbre du musc, de quelques autres raretés encore et d'une boîte de sucre. Je donne cinq sous à son domestique. Je dessine au charbon le portrait de la femme de Joost. J'achète trois coupons de drap pour quatre florins cinq sous. Ma femme a été marraine d'un enfant, et ce plaisir lui a coûté un florin, sans compter quatre sous pour la garde. Je change une couronne, je perds deux sous au jeu et je dépense deux sous.

Je donne à maître Thiéry, peintre sur verre, une Apocalypse, au jeune facteur de Portugal, le seigneur Francisco, ma pièce avec le petit enfant qui vaut dix florins, et au docteur Loffen, d'Anvers, les quatre livres et un saint Jérôme sur cuivre. J'exécute pour Joost Planckfeld l'écusson de Staber et un autre encore. Je fais les portraits du fils et de la fille de Tommaso au poinçon et une figure d'archiduc à l'huile sur panneau.

Rodrigues Scrivan, de Portugal, me fait présent de deux filets de Calcutta en soie, d'un bonnet rempli d'ornements, d'un petit vase avec du *mirabolon* et d'une branche de cidre. Tout cela vaut au moins dix florins. Je donne cinq sous à son domestique. J'achète un pinceau pour deux sous. J'ai fait sur la commande de Focker un dessin pour masque; je reçois pour ce travail un angelot<sup>1</sup>. Je change un florin et donne huit sous pour deux petites cornes à herbes. Je perds trois sous au jeu et change mon angelot. Pour Tommaso, j'exécute deux feuilles de jolis masques.

J'ai peint à l'huile une bonne figure de Véronique, ce tableau vaut douze florins. Je l'ai donné à Francisco, facteur de Portugal. J'ai fait de sa femme un portrait à l'huile qui vaut mieux que le précédent, et je

1. L'angelot valait deux florins et deux sous. L'archange Michel y était figuré, tenant de la main droite une épée, et de la gauche un écu chargé de trois fleurs de lis. Sous ses pieds, il avait un serpent.

l'ai donné au facteur Brandon, de Portugal. Pour le premier objet, ma servante a reçu en pourboire un florin de Philippe, un florin pour la Véronique et un florin de Brandon.

La veille du carême, les orfèvres m'invitent à dîner avec ma femme. Je vois là beaucoup de gens distingués. Le banquet est superbe et l'on me rend beaucoup d'honneurs. Vers le soir, le vieux fonctionnaire de la ville<sup>1</sup> m'invite et me reçoit très-bien, je vois chez lui de très-drôles de masques. Je fais le portrait de Florez, organiste de dame Marguerite. Le lundi soir, j'ai été invité à un grand dîner chez H. Lupez<sup>2</sup>. La fête a été fort belle et a duré jusqu'à deux heures; Laurent Stark m'a donné une pelisse espagnole; à ce festin, il y avait des masques très-richement mis, on remarquait surtout Tomasso et Branbell. J'ai gagné deux florins au jeu et donné quatorze sous pour un petit panier de raisins. J'ai fait au crayon noir le portrait de Bernard de Castell que j'avais battu au jeu.

Le frère de Gérard Tommaso m'envoie quatre aunes brabançonne du meilleur satin et trois grandes boîtes incrustées, je donne trois sous à sa servante. J'achète pour treize sous de bois et pour deux sous de vernis. J'ai fait au poinçon un joli portrait de la fille du procureur. Je change un angelot. Maître Jean<sup>3</sup>, bon statuaire, né à Metz, qui a étudié en Italie et ressemble beaucoup à Christophe Holer m'a prié de dessiner son portrait au crayon. Je l'ai fait avec plaisir. Je donne à Jean Turcken trois florins pour des objets d'art italien et pour une once de bon ultra-marin.

Pour la petite Passion en bois, je reçois trois florins; et, pour quatre livres de gravures de Schaufelein<sup>4</sup>, aussi trois florins. J'achète deux salières en ivoire de Calcutta, je les paye deux florins. Rudinger de Gelern me donne une petite corne pleine de monnaie d'or et d'argent, un quart de florin environ, pour trois grands livres, et un cavalier sur cuivre. Je dépense onze sous pour des objets d'art, deux florins de Philippe pour un saint Pierre et saint Paul, que je veux donner à M<sup>me</sup> Koler, six sous pour du bois. Je dîne chez le Français deux fois, chez Hirschvogel, et une fois chez maître Pierre<sup>5</sup> l'écrivain, avec Érasme, de Rotterdam. Je donne un sou à l'homme qui me montre la tour d'Anvers;

1. Le chevalier Gérard van de Werve.

2. Thomas Lopez (le chevalier), ambassadeur du roi de Portugal.

3. De Haes.

4. Hans Schaufelein, un des bons élèves d'Albert Dürer.

5. Pierre Ægidius, plus tard greffier de la ville d'Anvers. C'était un ami intime d'Érasme et du chancelier Thomas Morus. Ægidius se trouvant un jour avec Érasme



cette tour<sup>1</sup> sera plus haute que celle de Strasbourg. De là, je vois la ville dans tous les sens; cette vue est très-belle. Je change un angelot. Le facteur Brandon me fait cadeau de deux grandes cannes à sucre blanc, d'un bol, de deux pots verts remplis de sucreries, et de quatre aunes de fort satin. Je donne dix sous à son domestique. Je fais au poinçon le portrait de la jolie fille de Gerhard. Je change un angelot. J'ai diné chez le receveur Laurent Serk, qui m'a donné une petite flûte en ivoire et de la jolie porcelaine; je lui ai remis, en échange de sa politesse, un exemplaire de mon œuvre, ainsi qu'à Adrien<sup>2</sup>, l'orateur de la ville d'Anvers. J'ai offert à la chambre des riches commerçants d'Anvers (les merciers) un saint Nicolas assis; on m'a prié d'accepter trois florins de Philippe de gratification. J'ai donné à Pierre (le menuisier de la ville) les vieux cadres de saint Jérôme, et quatre florins pour le cadre du portrait du receveur. J'ai acheté pour onze sous de bois, et payé quatre sous à un paysan.

chez Quentin Metsys, ce peintre fit leur portrait sur deux panneaux ovales, attachés l'un à l'autre avec cette inscription latine :

Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,  
Erasmus tantos Ægidiumque fere.  
Morus ab is dolet esse loco, conjunctus amore,  
Tam prope quam quisquam vix queat esse sibi.  
Sic desiderio est consultum absentis ut horum  
Reddat amans animum littera, corpus ego.

Pierre Ægidius, autrement dit Gillis, naquit à Anvers en 1486, et laissa plusieurs écrits remarquables. Il mourut dans sa ville natale en juin 1533. Son père, Nicolas Ægidius, avait été bailli d'Anvers.

1. Cette tour fut commencée en 1422, par un architecte nommé Jean Amelius de Bologne, selon les uns; selon les autres, par Pierre Smit, dit Appelmans, qui bâtit l'église de Saint-Georges et beaucoup de maisons des environs. Quoi qu'il en soit, il paraît, d'après le témoignage de Dürer, qu'en 1520 cette tour n'était pas encore achevée. Elle a cent vingt-deux mètres neuf cent vingt-cinq millimètres de haut. Albert Dürer n'est donc pas de beaucoup au-dessous de la vérité, puisque la flèche de Strasbourg n'en a que cent quarante-deux.

2. Adrien Herbouts, né et mort à Anvers, devint pensionnaire de cette ville en 1506. On voyait autrefois son épitaphe dans l'église des Pauvres-Clares :

D. O. M.  
D. Adriano Herbouts,  
Præclaræ hujus urbis per xli, ann.  
Pensionario  
Utriusque juris doctori  
Decessit x. Januarii cio. 15. xlii  
Elisabethæ nilis illius conjugii  
Obiit ix. Augusti, anno cio. 15. xxxiii.  
Levinæ legitimæ utriusque illorum F.  
Nicolai van der Heyden uxori;  
Periit dolore partus,  
xxiv. Martii a. cio. 15. xxvii.

J'ai confié ma malle à Jacques et André Hesler, qui doivent la transporter à Nuremberg pour deux florins par quintal; ils la remettront au vieil Hans Imhoff. Je leur ai déjà donné deux florins.

Le dimanche *Judica*, 1521, Rodrigues m'envoie six noix de coco, une jolie branche de corail, et deux florins d'or de Portugal pesant chacun onze ducats. Je donne quinze sous à son domestique.

Je paye six sous pour un aimant. J'envoie à maître Hugo, à Bruxelles, un petit morceau de porphyre, une Passion sur cuivre, et quelques autres pièces. Je fais pour Tomasso un dessin d'après lequel on va peindre sa maison. J'ai fait avec empressement un saint Jérôme à l'huile pour Rodrigues, qui a donné à ma servante Suzanne un ducat de pourboire. J'ai donné dix sous à mon confesseur, et quatre sous pour une petite tortue.

J'ai diné chez Gilbert, qui m'a offert un petit bouclier de Calcutta, fait avec une écaille de poisson, et de petits gantelets. J'ai fait au crayon rouge le portrait de Cornelis<sup>1</sup>, secrétaire de la ville d'Anvers; il est parfaitement réussi. J'ai acheté six brosses pour vingt sous, et six ceintures de soie pour trois florins seize sous. Je les ai offertes aux femmes de Gaspar Nutzel, Hans Imhoff, Spingler et Loffelhotz, et je leur ai donné par-dessus le marché une bonne paire de gants. Gaspar Nutzel, Hans Imhoff, Spengler et Jérôme Holzschuher ont reçu de moi de très-jolies choses. J'ai fait cadeau à Pirckheimer d'un beau bonnet et d'un riche encrier.

Je dine chez maître Adrien, qui me fait présent d'un petit tableau représentant Loth et ses deux filles, peint par Joachim Patenier. Je vends à Hans Grun pour un florin d'objets d'art. Rudiger de Gelern m'envoie un morceau de bois de santal. Je donne un sou à son domestique. Je fais le

1. Graphæus ou Schryver, ou encore Scribonius, né à Alort en 1482. Savant très-versé dans les langues étrangères. Il mourut à Anvers le 19 décembre 1553 et fut enterré dans l'église Notre-Dame. Son tombeau, élevé par son fils Alexandre, porte l'inscription suivante :

Cornelius Scribonius  
Præclaræ hujus urbis a secretis,  
Sibi suisque  
Et Adrianæ Philippæ  
Dulciſſ. uxori vivens pos.  
Ipsa quidem vixit ann. LXXI.  
Uno et XL. ann. marita :  
Matrona et prudentiſſ.  
Et pietatiſ cultrix eximia.  
Ille vero caram ſecutus conjugem,  
Migravit XIX. decembris M. D. LVIII  
Cum vixiſſet annos LXXVI

(Frédéric VERACHTER)

Le savant archiviste de la ville d'Anvers.

portrait à l'huile de Bernard de Reszen; il me le paye huit florins, et donne de plus une couronne à ma femme et un florin de vingt-quatre sous à Suzanne, ma servante.

Je donne quatre sous à mon confesseur. Je vends pour quatre florins dix sous de gravures; j'achète du baume pour cinq sous, du bois pour douze demi-sous, et quatorze pièces de bois français pour un florin. Je donne à Ambroise Hochstetter<sup>1</sup> une Vie de la Vierge, en échange de quoi je reçois un dessin de son navire. Rodrigues offre une petite bague, qui vaut plus de cinq florins, à ma femme.

J'ai fait au fusain le portrait du secrétaire du facteur Brandon, et celui de sa négresse au poinçon. J'ai peint le portrait de Rodrigues sur une grande feuille de papier, avec de la couleur noire et blanche.

J'ai acheté une pièce de camelot de vingt-quatre aunes qui me coûte seize florins et un sou pour l'emporter avec moi; j'ai aussi acheté des gants pour deux sous. Lucas de Dantzig, dont j'ai dessiné le portrait au charbon, m'a donné un florin et un morceau de bois de santal.

Le samedi après Pâques, je pars d'Anvers pour Bruges avec Hans Lubber et maître Jean Plos, bon peintre, né à Bruges. Nous passons par Beveren, un gros village; de là, nous allons à Vracène, un autre gros village. De bourg en bourg, de village en village, nous arrivons enfin à Saint-Paul, qui est célèbre par la richesse de ses habitants et de son abbaye. Après avoir passé par Kalve, nous allons loger à Erdvelde.

Le dimanche matin, nous nous rendons à Eecloo, très-gros bourg qui a une chaussée et un marché. Nous y déjeunons; nous traversons Maldeghem et quelques autres villages, d'un fort joli aspect, et nous arrivons à Bruges, qui est une belle ville.

Jusqu'ici mon voyage me coûte vingt et un sous.

Arrivé à Bruges, Jean Plos me donne l'hospitalité chez lui et fait préparer le soir même un banquet; il invite beaucoup de monde. Le lendemain, l'orfèvre Marx en fait autant.

On me mène au palais de l'empereur, riche et beau bâtiment.

Dans la chapelle de ce palais, il m'est permis d'admirer le tableau de Rudiger<sup>2</sup> et d'autres productions remarquables d'un ancien grand maître. Je donne un sou à l'homme qui me les fait voir. J'achète trois peignes d'ivoire pour trente sous. On me conduit ensuite à Saint-Jacques

1. Ambroise et Jean, deux frères, riches marchands, originaires d'Augsbourg, arrivés à Anvers vers 1485.

2. Rogier de Bruges, élève de Jean van Eyck, un des premiers qui, après son maître, employa la peinture à l'huile.



devant les belles peintures de Rudiger et d'Hugo<sup>1</sup>, deux grands artistes. Je vois aussi la statue de la Vierge en albâtre faite par Michel-Ange<sup>2</sup> de Rome; elle est dans l'église Notre-Dame. Je visite successivement plusieurs églises où se trouvent tous les tableaux de Jean<sup>3</sup> et d'autres artistes remarquables.

La chapelle des peintres renferme aussi des choses très-curieuses.

Après m'avoir offert un riche banquet, les peintres me mènent à leur chambre de gilde, où se trouvent plusieurs personnes distinguées tels qu'orfèvres, peintres et marchands. Ils me forcent courtoisement à souper avec eux; on me régale, on me choie, bref, on me fait beaucoup d'honneurs. Les conseillers Jacques et Pierre Mostaert m'offrent douze mesures de vin, après quoi toute la société, composée de soixante personnes, me ramène chez moi avec des lanternes.

J'ai également visité la société du tir. J'y ai admiré le grand plat à poisson qu'on sert sur la table des tireurs et qui a dix-neuf pieds de long, sept de haut et trois de large.

Avant mon départ, je fais au poinçon les portraits de Jean Plos et de sa femme, et je donne dix sous à ses gens pour mes adieux.

Nous partons pour Orchhel où nous faisons un repas. Après avoir passé par six villages, nous arrivons à Gand. J'avais dépensé en tout quatre sous pour mon transport, et quatre sous pour des objets divers.

A mon débarquement à Gand, je suis reçu par le doyen des peintres et les autres dignitaires; ils me rendent de grands honneurs en m'offrant leurs services.

Le soir, nous dînons ensemble.

Le mercredi matin, on me fait monter à la haute tour de Saint-Jean; de là, j'admire cette grande ville qui, elle aussi, m'appelle grand.

Je vois le tableau de Jean<sup>4</sup>; il est superbe et admirablement conçu.

1. Hugo van der Goes. Le tableau dont il est question ici est une sainte Vierge avec l'Enfant Jésus.

2. Cette admirable statue est encore aujourd'hui dans la même église.

3. Albert Dürer parle-t-il de Jean van Eyck? C'est probable. Cependant il pourrait être question de *Jean Hemlinck* ou de *Jean Spital*.

4. Il est question ici de l'*Adoration de l'Agneau*, que les frères Jean et Hubert van Eyck peignirent pour Philippe le Bon, duc de Bourgogne, comte de Flandre. Après avoir admiré le génie des artistes, on admire leur patience. Rien, en effet, ne peut être comparé au fini précieux de ce tableau. On y compte trois cent trente têtes, sans en retrouver deux qui se ressemblent. De ce poème, qui était composé de douze panneaux, il ne reste plus, dans la onzième chapelle de la cathédrale de Saint-Bavon à Gand, que quatre compartiments; mais si on en croit les chroniques, ce sont les plus beaux, et leur conservation est parfaite. Les couleurs principales, le rouge, le

J'admire surtout les figures d'Ève, de Marie et de Dieu le père.

Je vais visiter les lions vivants, et je dessinerai l'un d'eux au poinçon<sup>1</sup>. Sur le pont où se font les exécutions, je vois deux statues qui rappellent l'histoire d'un fils qui décapita son père<sup>2</sup>.

Gand est une ville très-remarquable, qui a quatre grands cours d'eau, et qui renferme en outre beaucoup de choses curieuses; les peintres et

bleu et le pourpre, n'ont rien perdu de leur fraîcheur et de leur éclat; on croirait que cette belle toile, qui a aujourd'hui quatre cent trente-deux ans, sort de l'atelier des peintres. Il est vrai que les Gantois en ont un soin tout particulier; elle ne voit la lumière que rarement, à certains grands jours de fête, et à la demande des gens considérables. On m'a assuré à Gand que l'homme préposé à sa garde se livre à une petite supercherie, qu'on nous sommes assez tentés de lui pardonner, puisqu'elle contribue à prolonger l'existence de ce chef-d'œuvre inimitable. Il a un flair excellent parmi les touristes, dont il reçoit la visite; il distingue du premier coup d'œil ceux qui sont dignes d'adorer l'*Agneau*. S'il a affaire à des connaisseurs, il montre le vrai tableau; s'il a affaire à des profanes, il exhibe une toile au hasard; ce qui n'empêche pas ces braves gens de trouver la réputation du tableau surfaite. Le roi d'Espagne, Philippe II, ne pouvait se lasser d'admirer cette peinture, il en offrit à plusieurs reprises des sommes considérables, mais vainement; enfin, il se décida à la faire copier par Michel Coxie, qui employa à ce travail pour trente-deux ducats de bleu, que le Titien lui avait envoyé d'Italie. Cette copie est fort belle; on lui reproche seulement de n'être pas la reproduction tout à fait exacte du modèle. On se demande, par exemple, pourquoi la sainte Cécile regarde derrière elle; si c'est, comme on le suppose, un caprice royal, nous excusons Coxie. Philippe II payait assez cher (quatre mille florins) pour avoir le droit de donner des ordres, même mauvais. Elle a été longtemps en Espagne, dans les galeries de l'Escorial; aujourd'hui, on la voit dans le musée du roi de Hollande. Des douze panneaux de la composition originale, six appartiennent au roi de Prusse, qui les a achetés à un Anglais, M. Solly, avec quelques toiles d'un ordre inférieur, pour la somme de 410,900 fr. Cet Anglais les avait payés 100,000 fr. à M. Nieuwenhuys de Bruxelles, à qui ils avaient coûté 6,000 francs.

1. Wenceslas Hollar l'a gravé sur cuivre, d'après le dessin de Dürer, qui est dans le cabinet du comte Arundel. L'empereur Charles V, étant à Tunis, envoya un lion et quatre lionnes à un certain Dominique van Houcke, dit Van Vaernewyck de Gand. *Histoire de Belgique*, page 449, Gand 1574.

2. On voyait autrefois ces statues sur un des ponts jetés sur la Lys, appelé le pont de la décapitulation, avec cette inscription :

Ae Gandt le en fant Fraepe sae père Tacte desuu  
Maies se Heppe rompe, si Grâce de Dieu.

MCCCLXXI.

Voici la légende : Deux hommes, le père et le fils, étaient condamnés à mort. Le roi avait fait grâce de la vie à celui des deux qui consentirait à décapiter l'autre. Le père refusa énergiquement, le fils eut la lâcheté d'accepter. Il brandit sa hache, mais elle se brisa et vint lui trancher la tête, au lieu de trancher celle de son père.

Ces deux statues n'ont disparu que vers 1793.



*Miss Chapman*

1880

1880

THE NEW CLAY & FAR GOTTHERS  
1880







*J. J. Goussier del.*

THE J. J. GOUSSIER LAR GOUTIER

PARIS 1855. N° 1. 111. 111.

*Ing. Del. Paris*





leur doyen ne me quittent pas, ils dînent avec moi, soupent avec moi, et veulent absolument tout payer. Ils me témoignent beaucoup d'amitié; je donne trois sous au sacristain et au gardien des lions, et cinq sous pour mes adieux dans la maison de l'épicier.

Le mardi matin, après avoir déjeuné à l'auberge du Cygne, nous partons pour Anvers. Je paye huit sous pour le transport. Je fais au charbon le portrait d'Hans Luber, d'Ulm; il veut me le payer un florin, mais je refuse toute récompense.

La troisième semaine après Pâques, je suis pris d'une fièvre froide qui m'affaiblit et me tourmente beaucoup. J'ai de violents maux de tête. Déjà, lors de mon séjour en Zélande, j'avais gagné une infirmité telle que personne n'en a jamais vue, et je l'ai toujours.

Je paye en plusieurs fois au médecin trois florins et vingt sous à l'apothicaire. Pendant ma maladie, Rodrigues m'envoie beaucoup de sucreries. Je donne quatre sous à son domestique. Je fais le portrait de maître Joachim<sup>1</sup> au poinçon et une autre figure. J'envoie à Nuremberg un sac rempli d'effets à l'adresse de Hans Imhoff. Je paye treize sous pour l'emballage à Hans Rabner, et un florin au voiturier. Je fais accord pour le transport d'Anvers à Nuremberg de ce paquet qui pesait un quintal, à raison d'un florin et un liard. Je donne quatorze sous au docteur, à l'apothicaire et au barbier; de plus, à maître Jacques le médecin, quatre florins de gravure. Je dessine au fusain le portrait de Thomas Polonius de Rome.

Mon tabart de camelot a absorbé vingt et une aunes brabançonnes; ces aunes ont trois grands doigts de plus que celles de Nuremberg. J'ai acheté à cet effet trente-quatre aunes d'étoffe espagnole noire pour faille à trois sous. Total dix florins deux sous.

Je paye un florin au pelletier pour la confection.

Pour deux aunes de garniture de velours, je donne cinq florins; pour de la soie, du cordonnet et du fil trente-quatre sous, pour le coupeur trente sous, pour le camelot quatorze florins un sou, et cinq sous au domestique.

4. Joachim Patenier. Le peintre de Dinant paraît avoir quarante-cinq ans environ. Il est en buste, vu de trois quarts, et coiffé d'un bonnet bizarre à deux étages, dont le premier est en fourrure. Les épaules sont couvertes d'un manteau bien drapé, qui laisse entrevoir un vêtement de chambre, d'une forme excentrique. Son cou est nu. Au haut de la planche à gauche, l'année 1524 et le chiffre d'Albert Dürer, sont gravés sur un fond gris. Hauteur, 7 pouces 8 lignes, en comptant la petite marge du bas qui a 4 lignes.

Il est prouvé aujourd'hui que ce portrait a été dessiné par Albert Dürer et gravé par Cornelius Cort.

Je vends des gravures pour cinquante-trois sous, que je prends sur moi pour mes dépenses.

Le dimanche qui précède les Rogations, maître Joachim Patenier, bon paysagiste, m'invite à son mariage. J'y vois deux pièces de théâtre, dont la première surtout est fort drôle. Je donne six sous au docteur.

Le dimanche après l'Ascension, le peintre sur verre Thiéry (d'Anvers) m'invite fort amicalement à dîner avec plusieurs autres personnes parmi lesquelles se trouve Alexandre, un orfèvre très-riche.

Le dîner est fort bon, et l'on me fait de grands honneurs. Je dessine deux portraits au charbon, celui de maître Marx, orfèvre à Bruges, et d'Ambroise Hochstetter chez qui j'ai diné. Je prends six repas chez M<sup>me</sup> Tommaso. Je donne au médecin étranger une Vie de la Vierge, une autre au valet de chambre de Marx, huit sous au docteur, et quatre sous à celui qui m'a lavé à neuf un vieux bonnet. Je perds quatre sous au jeu.

J'achète un nouveau bonnet de deux florins, et je change mon vieux bonnet qui est en étoffe trop grossière. Je remets six sous pour cet échange.

Je fais à l'huile le portrait d'un duc, celui de Joost mon hôte, et celui du receveur Sterk, très-bien soigné et d'une valeur de vingt-cinq florins. Il me donne vingt florins et un florin à Suzanne.

Je dessine de nouveau le portrait de la femme de Joost.

Le vendredi avant la Pentecôte de l'année 1521, le bruit court à Anvers que Martin Luther <sup>1</sup> a été fait traîtreusement prisonnier.

On lui avait donné un sauf-conduit, et il était accompagné d'un héraut d'armes de l'empereur Charles, qui devait le protéger; mais lorsqu'ils furent arrivés près de Eisenach, dans un endroit isolé, le héraut lui déclara qu'il cessait d'être son guide et le quitta. Alors survinrent dix cavaliers qui emmenèrent, trahi et vendu, l'homme pieux, éclairé par

1. Albert Dürer ajouta facilement foi à cette fausse nouvelle de l'emprisonnement et de la mort de Martin Luther, et il en fut fort attristé. Cet enlèvement n'avait pourtant pas été fait par ses ennemis, mais par ses amis. Lorsque Luther fut mis au ban de l'empire par Charles V, l'électeur, Frédéric III de Saxe, craignit qu'il ne lui arrivât malheur. Il résolut donc de le mettre en lieu sûr, et donna l'ordre à quelques hommes de confiance de l'enlever. Cet ordre fut exécuté par Jean de Berlepsch et Burkard de Kund, accompagnés de trois valets, le 4 mai 1521, pendant que Luther traversait la forêt de Thuringe, entre le château d'Altenstein et la petite ville de Walterhausen; on l'emmena sous un déguisement au château de Wartburg, près d'Eisenach. Là, il écrivit plusieurs ouvrages et y resta jusqu'au 4<sup>er</sup> mars de l'année suivante, époque à laquelle il retourna à Wittenberg.

le Saint-Esprit, qui était parmi nous le représentant de la véritable foi chrétienne. Vit-il encore, ou l'ont-ils assassiné? Je ne le sais pas.

Mais ce que je sais, c'est qu'il aura souffert pour la vérité, parce qu'il a essayé de punir le papisme autrichien qui conspire de tout son pouvoir contre l'affranchissement promis par le Christ, nous ravit notre sueur et notre sang, dont il se nourrit honteusement, peuple fainéant et infâme qu'il est, tandis que les hommes malades et altérés meurent de faim. Mais ce qui m'attriste surtout, c'est de voir que notre Dieu veut peut-être nous laisser longtemps encore dans cette doctrine fausse et aveugle inventée par des hommes qu'ils appellent *les pères*, qui sont cause que la parole divine nous a été fausement interprétée en beaucoup d'endroits, ou qu'on n'en a pas tenu compte. O Dieu! qui es dans le ciel, prends-nous en pitié. O Seigneur Jésus, X P E, prie pour ton peuple, délivre-nous au temps prédit, conserve en nous la véritable foi chrétienne; rassemble par ta parole, appelée dans la Bible la parole de Dieu, tes troupeaux dispersés. Aide-nous à reconnaître la vraie voie, afin que nous ne suivions pas les erreurs nées du délire des hommes, et que nous ne te quittions pas, Seigneur Jésus, X P E.

Appelle, réunis dans tes pâturages tes brebis dispersées, dont une partie se trouve encore égarée dans l'Église romaine, et l'autre parmi les Indiens, les Moscovites et les Grecs, qui ont été séparés de nous par l'avarice des papes et leur faux semblant de sainteté. O Dieu, délivre ton peuple infortuné, qui est contraint, sous des peines rigoureuses, d'observer des commandements qui répugnent à sa nature et l'obligent à pécher sans cesse contre sa conscience. O Dieu, jamais hommes n'ont été aussi cruellement opprimés sous des lois humaines que nous sous le siège de Rome, nous qui, chaque jour, sommes rachetés par le sacrifice de ton précieux sang, et qui devons vivre chrétiens et libres. O père suprême et céleste, que ton fils verse dans nos cœurs une lumière telle que nous puissions reconnaître quel est ton envoyé véritable; qu'il nous soit permis de nous dégager en pleine sûreté de conscience des entraves étrangères, et de te servir dans toute la joie de notre cœur.

Puisque nous avons perdu cet homme à qui tu avais donné un esprit si évangélique, et dont la parole était plus claire que celle de tout autre qu'on ait entendu depuis 140 ans, nous te prions, ô père céleste, de donner de nouveau ton Saint-Esprit à un apôtre qui rassemble encore une fois ton Église.

Fais que nous puissions vivre unis et chrétiens, et que, grâce à nos salutaires efforts, tous les infidèles, tels que les Turcs, les païens et les Calcuttes, viennent d'eux-mêmes à nous pour embrasser la vraie foi.



Mais, Seigneur, toi dont le fils IHCXPE a été mis à mort par les prêtres, puisque tu as voulu qu'avant le jugement il en arrivât autant à son successeur Martin Luther, que le pape a fait tuer traîtreusement et par des meurtriers à gages ; de même que tes décrets avaient ordonné la ruine de Jérusalem, détruis également cette puissance usurpée du siège romain. O Seigneur, donne nous alors la Jérusalem nouvellement parée, qui doit descendre du ciel, ainsi qu'il est écrit dans l'Apocalypse. Donne-nous l'Évangile saint et clair qui n'ait pas été altéré par les fausses doctrines. Quiconque lira les livres de Martin Luther verra combien sa doctrine est claire et transparente, et combien elle est conforme au saint Évangile. Il faut donc les conserver en grand honneur et non les brûler, à moins qu'on ne jette au feu tout le parti qui lui est opposé, avec ses contre-vérités et ses prétentions de changer des hommes en dieux. O Seigneur, si Luther est mort, qui nous expliquera le saint Évangile avec la même clarté ? O Dieu, que de choses il aurait pu écrire encore dans l'espace de dix ou vingt années ! O vous tous, chrétiens pieux, déplorez avec moi la perte de cet homme doué de l'esprit divin, et priez le Seigneur qu'il nous envoie un autre guide aussi éclairé. O Érasme de Rotterdam, où veux tu aller ? — Vois ce que fait l'injuste et aveugle tyrannie des puissants du monde ! Écoute, chevalier du Christ, montre-toi à cheval à côté du Seigneur XPE ; malgré ta vieillesse et la faiblesse de ton corps, va conquérir la couronne du martyre. Je t'ai entendu dire que tu t'étais donné encore deux ans pour faire quelque chose. Emploie-les bien pour l'amour de l'Évangile et de la véritable foi chrétienne. Fais entendre ta voix : le siège romain, les portes de l'enfer, comme l'a dit Jésus, ne prévaudront pas contre toi : et s'il arrivait que ton sort fût le même que celui de ton maître le Christ, que les menteurs t'accablissent, comme lui, d'ignominies, et que tu mourusses un peu avant le tème, tu ressusciterais et tu serais glorifié en Jésus-Christ ; car en buvant dans la coupe où il a trempé ses lèvres, tu régnerais avec lui et tu jugerais ceux dont les actions n'ont pas été justes. — O Érasme, fais que Dieu, ton juge, se glorifie en toi. Comme il est écrit dans David, tu peux, comme lui, abattre Goliath, car le Seigneur est debout près de la sainte Église. Que sa volonté divine nous conduise à la béatitude éternelle. Dieu, père, fils et Saint-Esprit, un Dieu éternel. Amen.

O vous, chrétiens, priez Dieu et demandez-lui grâce, car son jugement approche et sa justice va se manifester. C'est alors que le pape, les prêtres, les moines, et tous ceux qui ont versé le sang innocent, seront jugés et condamnés. Voilà les victimes innocentes abattues sous l'autel de Dieu, et qui crient vengeance. A quoi la voix céleste répond : Travaillez jus-

qu'à ce que le nombre des martyrs soit complet ; alors je jugerai !

Je change un florin, et donne encore huit sous au docteur.

Je dîne deux fois chez Rodrigues, et une fois chez le riche chanoine.

Pendant les fêtes de la Pentecôte, je reçois à ma table maître Conrad, statuaire de Malines. Je fais pour maître Joachim, sur papier gris, quatre Christophe.

Je donne dix-huit sous pour des objets d'art italien, et six sous au docteur.

Le dernier jour de la Pentecôte vient la grande foire aux chevaux d'Anvers. J'y vais essayer plusieurs beaux étalons ; on en achète deux devant moi pour sept cents florins.

Je vends pour un florin trois liards de gravures, et je mets cet argent dans ma poche pour mes dépenses ; je donne encore quatre sous au docteur.

Je dîne trois fois chez Tommaso. Comme je lui ai dessiné trois fourreaux d'épée, il me donne un petit vase en albâtre.

Je fais au charbon le portrait d'un lord anglais ; je reçois un florin, que je prends sur moi pour mes menus plaisirs.

Maître Gerhard <sup>1</sup> l'enlumineur a une petite fille de huit ans qui se nomme Suzanne <sup>2</sup> ; elle a enluminé un Sauveur que j'ai payé un florin. C'est vraiment remarquable qu'une enfant de cet âge puisse faire pareille chose. Je perds six sous au jeu.

Le jour de la Sainte-Trinité, il y a à Anvers une grande et belle procession.

Maître Conrad m'envoie de jolis rasoirs ; je donne à son vieux serviteur une Vie de Notre-Dame.

Je fais au charbon le portrait de Jean l'orfèvre, de Bruxelles, et celui de sa femme. Je reçois pour ces deux portraits, et pour le dessin de son sceau, trois philippes.

Je lui fais présent de la Véronique que j'ai peinte à l'huile, et d'un Adam et Ève fait par Frans ; il me donne à son tour une hyacinthe et une agate, sur laquelle est gravée une Lucrèce, que tout le monde évaluera à quatorze florins.

1. Maître Gérard Horebout ou Hurembout, né à Gand, peintre d'Henri VIII, roi d'Angleterre.

2. Cette Suzanne devint une grande et belle personne, fort recherchée à la cour du roi Henri VIII. Elle fit un art de l'enluminure et mourut en Angleterre, considérablement riche et comblée d'honneurs. Son frère, Lucas Hurembout, alléché par les succès de sa sœur, quitta la peinture pour se faire enlumineur, mais il ne réussit pas comme elle.

Pour une bague et six petites pierres, je lui donne tout mon œuvre sur cuivre, qui vaut sept florins.

J'achète deux paires de souliers pour quatorze sous, et deux petites boîtes à un sou pièce. Je donne sur du papier gris, avec du blanc et du noir, trois figures et deux costumes flamands, et je mets en couleur pour un florin l'écusson d'un Anglais.

Je fais ça et là beaucoup de dessins, et d'autres choses à la convenance des personnes que je vois, mais la plupart du temps mon travail ne m'est pas payé.

Entrès (de Curaçao) me donne un philippe pour un écusson et une tête d'enfant.

Je paye deux sous pour des broses. Je dîne cinq fois chez Tommaso, et donne six sous au docteur. Ma femme tombe malade. Le médecin reçoit dix-huit sous en divers paiements. Je paye deux florins onze sous pour recettes et médecines à l'apothicaire, et huit sous au moine qui est venu voir ma femme, de nouveau vingt-quatre sous à l'apothicaire pour un clystère. J'achète toute une pièce de satin pour huit florins, et je donne encore autant pour quatorze aunes de satin fin. Je paye quatre sous au tailleur et dix sous pour des bandes.

En 1524, le mercredi après la fête Corpus-Christi, je fais transporter d'Anvers à Nuremberg, par le voiturier Antoine Mez de Schlaudendorff, mes grands ballots. Je le paye un peu moins d'un demi-florin par quintal, c'est-à-dire en tout un florin.

Je dessine au fusain le portrait du jeune Rehlinger d'Anvers.

Le huitième jour après Corpus-Christi, je vais à Malines avec ma famille pour voir M<sup>me</sup> Marguerite; je descends à l'auberge de la Tête-d'Or, chez maître Henri<sup>4</sup>, le peintre. Les peintres et les statuaires m'invitent à dîner dans mon propre logement, et me rendent beaucoup d'honneurs.

Je visite la maison de Popenruter, le fondeur d'artillerie, et j'y trouve des choses vraiment dignes d'admiration. Je vais rendre visite à M<sup>me</sup> Marguerite, qui refuse d'accepter le portrait de l'empereur que je lui offre.

Le vendredi, elle me montre ses superbes collections; j'admire principalement quarante miniatures à l'huile, les plus belles qui soient.

4. Sans doute Henri de Bles ou Met de Bles, Henri à la Houpe, né à Bovines, près de Dinant. Les Italiens l'appelaient le Maître au hibou ou *Civetta*, parce qu'il avait la manie de peindre un hibou dans le feuillage de ses arbres; il l'y cachait si bien que souvent on avait beaucoup de mal à le trouver.



Je vois aussi de beaux tableaux de Jean <sup>1</sup> et de Jacob Walch <sup>2</sup>. Je prie M<sup>me</sup> Marguerite de me donner le livre de dessins de maître Jacob ; mais elle me répond qu'elle l'a promis à son peintre <sup>3</sup>. Je remarque une belle bibliothèque.

Maître Hans Popenruter m'invite à dîner, j'accepte ; et, de mon côté, j'invite deux fois maître Conrad et une fois sa femme. Je dépense pour cela vingt-neuf sous.

Je fais le portrait d'Étienne Kimmerling et celui de maître Conrad le sculpteur.

Le samedi, je quitte Malines pour retourner à Anvers.

Je dessine au charbon le portrait de maître Jacob. Je fais faire un cadre qui me coûte six sous, et je lui offre le tout sans lui rien faire payer.

Je dine deux fois chez les Augustins <sup>4</sup>. Je redessine une fois le portrait de Bernard Stecher, et deux fois celui de sa femme ; je lui donne toute mon œuvre gravée, il me la paye dix florins.

J'ai été invité par maître Lucas <sup>5</sup> qui grave sur cuivre. C'est un petit homme de Leyde, en Hollande, qui est venu voir Anvers.

Je dine chez maître Bernard Stecher, et donne à son domestique un demi-sou. Je vends pour quatre florins et un liard de gravures.

J'ai fait le portrait de maître Lucas de Leyde au poinçon, et perdu un florin au jeu. J'ai donné de nouveau douze sous au médecin.

L'abbé du cloître des Augustins d'Anvers veut bien accepter une Vie de la Vierge que je lui offre. Je donne deux philippes pour quatorze peaux de poissons. J'ai dessiné le portrait du grand Antoine Haunolt et celui de maître Aest Braun <sup>6</sup> avec sa femme sur deux feuilles royales. Je l'ai fait autrefois au poinçon. J'ai reçu un angelot pour ces différents travaux. J'ai donné à l'orfèvre qui a estimé mes bagues des gravures pour la valeur d'un florin. Ces trois bagues, que j'ai échangées contre des gravures, sont évaluées ainsi qu'il suit :

Les deux moins belles quinze couronnes, et le saphir vingt-cinq couronnes ; total cinquante-quatre florins huit sous, et parmi les choses échangées, le Français a reçu trente-six grands livres à neuf florins. L'homme aux trois bagues m'a payé trop peu de moitié.

1. Van Eyck,

2. Jacopo de Barbary, dit le maître au caducée.

3. Bernard van Orley.

4. C'étaient les Augustins de Saxe, arrivés à Anvers en 1513 et chassés en 1523. Ils habitaient le quartier Saint-André, où il y a encore la rue des Augustins.

5. Lucas de Leyde, le célèbre graveur.

6. Peintre sur verre.

Décidément, je n'ai pas d'esprit.

J'achète un couteau pour deux sous, et je donne dix-huit sous à mon filleul pour un bonnet rouge. Je perds douze sous au jeu, et je dépense deux sous à boire. J'achète trois jolis rubis pour onze florins d'or et douze sous.

Je dîne une fois chez les Augustins et deux fois chez Tommaso.

Je donne six sous pour des brosses de soies de sanglier, trois sous pour six autres brosses, un florin pour une paire de burins, six sous pour un encrier, vingt et un sous pour une douzaine de gants de femmes et six sous pour un sac.

Antoine Haunolt me donne trois philippes pour son portrait, et Bernard Stecher un petit livre en écaille de tortue. Je fais le portrait de la fille de sa belle-sœur et je dîne une fois avec son mari. Il me paye deux philippes, et je donne un sou de pourboire à son valet. Antoine Haunolt accepte deux livres que je lui offre.

J'ai donné quelque chose de maître Grun Hansen <sup>1</sup> à maître Joachim. Je donne à la femme de Joost quatre gravures sur bois et deux livres des plus grands à son domestique Frédéric, deux aussi au fils d'Honing, le peintre sur verre. Je dîne deux fois chez Bernard et deux fois chez M<sup>me</sup> Tommaso.

Rodrigues me fait cadeau d'un perroquet venu de Malaga. Je donne cinq sous à son domestique; pour trois sous, j'achète une paire de souliers et des bas.

Je donne à Pierre deux grandes feuilles de gravures sur cuivre et beaucoup de gravures sur bois. Je dîne deux fois chez M<sup>me</sup> Tommaso.

J'offre à maître Aert, le peintre sur verre, une Vie de la Vierge et toute mon œuvre gravée à maître Jean, le sculpteur français; ce dernier avait donné à ma femme six fioles précieusement travaillées remplies d'eau de rose.

Cornelis, le secrétaire, me fait présent de la Captivité de Babylone par Luther; je lui envoie en revanche mes trois grands livres. Je donne à Honing le peintre sur verre deux grands livres, et au moine Pierre Puz des gravures pour la valeur d'un florin environ.

Lucas de Leyde me fait cadeau de son œuvre entier; il reçoit en échange une collection de mes gravures que j'évalue à huit florins. J'achète un sac pour neuf sous, je paye sept sous pour une demi-douzaine de cartes des Pays-Bas, trois sous pour un petit cornet de poste jaune, vingt-quatre sous pour de la viande, et dix-sept sous pour du gros drap.

1. Hans Baldung Grun, célèbre statuaire.

Rodrigues m'envoie six aunes de drap noir pour me faire un manteau ; l'aune vaut une couronne ; je donne deux sous au domestique du tailleur.

Le jour de saint Pierre et Paul, j'ai fait mon compte avec Joost. Je lui devais trente et un florins que je lui ai payés. Déduction faite des deux peintures à l'huile, il m'a donné en supplément cinq livres de borax, poids des Pays-Bas.

En Flandre, dans toutes mes transactions, dans toutes mes ventes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les personnes de haute ou de basse condition, j'ai été lésé, spécialement par M<sup>me</sup> Marguerite, qui ne m'a rien donné pour les présents que je lui ai faits et pour les travaux que j'ai exécutés pour elle.

Je donne sept sous de pourboire au domestique de Rodrigues ; à maître Henri, qui m'a envoyé de savoureuses cerises, ma Passion sur cuivre ; et au tailleur, pour la confection de mon manteau, quarante-cinq sous.

Je fais accord avec un voiturier qui s'engage à me transporter d'Anvers à Cologne pour treize mauvais florins, dont un vaut vingt-quatre mauvais sous.

Jacob Relinger me paye son portrait au charbon un ducat, et maître Gerhard me fait présent de deux tonneaux de câpres et d'olives ; je donne quatre sous de pourboire à son domestique et un sou à celui de Rodrigues. Je fais un échange avec le beau-fils de Jacob Tomasso ; il m'envoie une pièce d'étoffe blanche pour mon portrait de l'empereur.

Alexandre Imhoff me prête cent florins d'or la veille de la fête de la Vierge. Je lui donne mon sceau et ma signature avec promesse de les lui rendre lorsqu'il me présentera cette pièce à Nuremberg. J'achète une paire de souliers pour six sous, je paye onze sous au pharmacien et trois sous pour des cordes. Je fais cadeau au cuisinier de Tomasso d'un philippe ; à la jeune demoiselle, sa fille, d'un florin d'or. Je donne à la femme de Joost un florin, un florin à ses cuisiniers, et, en dernier lieu, encore deux sous.

Tomasso m'offre une boîte du *meilleur thériaque*. Je donne dix sous à son valet de chambre, un sou à Pierre, trois sous au domestique de maître Jacob, et trois sous au messenger.

Le jour de la Visitation, comme je suis sur le point de quitter Anvers, le roi de Danemark <sup>1</sup> m'envoie chercher en toute hâte. Je fais son por-

1. Christian II, roi des royaumes unis de Danemark, de Suède et de Norwège, surnommé le Néron du Nord.



trait au charbon, ainsi qu'il le désirait, et aussi celui de son chambellan Antoni. Le roi me retient à dîner. Il se montre fort affable.

Je recommande mon bagage à Léonard Sucher, et lui donne ma pièce d'étoffe blanche. Ce n'est pas ce voiturier qui m'a transporté; au moment du départ, je suis tombé en désaccord avec lui.

Gerhard me donne des objets d'art italien très-remarquables. J'ai chargé le *Vicarius* du transport de mes curiosités.

Le lendemain de la Visitation, je pars pour Bruxelles par la même voie que le roi de Danemark, à qui j'offre les meilleures pièces de mon œuvre gravée. Je me suis amusé de la mine étonnée des Anversois devant la mâle beauté du roi de Danemark qui ne craint pas de traverser le pays de ses ennemis. J'ai vu l'empereur de Bruxelles venir à sa rencontre et le recevoir cordialement et en grande pompe. J'ai vu aussi le splendide banquet que l'empereur et M<sup>me</sup> Marguerite lui ont offert le lendemain.

Je paye deux sous pour une paire de gants.

Monsieur Antoni me donne douze florins de Horn. J'en remets deux au peintre qui a acheté le panneau pour le portrait et qui a fait broyer mes couleurs. Je prends les huit autres florins pour ma dépense.

Le dimanche qui précède la Sainte-Marguerite, le roi de Danemark offre un grand banquet à l'empereur, à dame Marguerite et à la reine d'Espagne. Il m'invite, je dîne au palais et je donne douze sous au cuisinier du roi.

Je fais le portrait du roi à l'huile, il me le paye trente florins. Je donne deux sous au jeune Bartholomé qui a broyé mes couleurs, quatre demi-feuilles au domestique de maître Jean, et une Apocalypse à son rapin.

Polonius me fait cadeau d'une belle œuvre d'art italienne.

Le tailleur de maître Joost m'ayant invité, je mange avec lui le soir.

Je passe huit jours à Bruxelles et je dépense vingt-deux sous pour mon logement. Je donne une Passion à la femme de l'orfèvre Jean. J'avais dîné trois fois chez lui. Je fais cadeau à Bartholomé, le domestique du peintre, d'une Vie de la Vierge.

Je dîne avec Nicolas Zigler et je donne quinze sous à Jean le domestique.

Je me suis retenu deux jours à Bruxelles par la faute de ma voiture.

Enfin, le vendredi matin, je quitte Bruxelles, je dois donner dix florins au voiturier. Je paye à mon hôtesse, pour cette seule nuit, cinq sous.

Nous traversons deux villages et arrivons à Louvain, où nous dépensons treize sous pour notre repas. De là nous allons à Tirlemont, petite ville où nous passons la nuit; ma dépense s'élève à huit sous.

Le jour de sainte Marguerite, de bon matin, nous partons et après avoir traversé deux villages nous nous arrêtons dans la ville de Saint-Trond, où l'on bâtit une très-belle tour ; nous traversons ensuite des endroits assez misérables et nous nous trouvons à Tongres, où nous déjeunons pour six sous. De là, en passant par des villages plus pauvres encore, nous arrivons à Maëstricht, où nous couchons. Nous dépensons douze sous et deux blancs pour droits de garde.

Le dimanche matin, nous nous rendons à Aix, où nous mangeons assez bien pour quatorze sous. De là nous mettons six heures pour arriver à Altenburg, où nous sommes obligés de passer la nuit, car le voiturier s'est perdu plusieurs fois.

Le lundi, nous traversons Juliers, nous dinons à Berchem pour trois sous, et nous partons pour Cologne.

Ici s'arrête le journal d'Albert Dürer. Il n'a pas pris de notes en route depuis Cologne, peut-être parce qu'il a précipité son retour, peut-être aussi parce que son voyage n'a été marqué par aucun incident digne d'être raconté.

CHARLES NARREY.



# GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

X.

QUAND LA COMPOSITION EST UNE FOIS ARRÊTÉE , QUAND  
LES GESTES ET LES MOUVEMENTS ONT ÉTÉ PRÉVUS, LE PEINTRE CONSULTE  
LE MODÈLE POUR DONNER DE LA VRAISEMBLANCE A SON IDÉAL,  
ET DU NATUREL AUX FORMES QUI DOIVENT L'EXPRIMER.



A nature est un immense poème , mais un poème obscur , d'une profondeur insondable et d'une complexité qui nous apparaît comme un désordre sublime. Tous les germes de beauté sont en elle contenus et confondus ; mais il n'appartient qu'à l'esprit humain de les découvrir , de les dégager , et de les créer une seconde fois en y mettant l'ordre , la proportion et l'harmonie , c'est-à-dire l'unité. Elle nous fait entendre tous les sons ; mais l'homme seul a inventé la musique. Elle renferme tous les bois et tous les marbres ; l'homme seul en a tiré l'architecture. Elle déroule à nos yeux des campagnes hérissées de monts et de forêts , arrosées de fleuves , coupées de torrents ; l'homme seul y a trouvé la grâce des jardins. Elle met au monde chaque jour des indi-



vidus innombrables et des formes d'une variété sans fin; l'homme seul, capable de se reconnaître dans ce dédale, y puise les éléments de l'idéal qu'il a conçu, et en soumettant ces formes aux lois de l'unité, il en fait, sculpteur ou peintre, une œuvre d'art.

Quand les lignes de sa composition ont été construites, quand les gestes et les mouvements de ses figures ont été prévus dans l'esquisse, le peintre en vient à *dessiner* son tableau; ce qui veut dire ici chercher l'expression par le caractère du dessin. C'est à lui de choisir, dans le répertoire immense des formes humaines, celles qui conviennent le mieux à traduire son émotion ou sa pensée.

Qu'est-ce que le dessin? Est-ce une pure imitation de la forme? Si cela était, le plus fidèle de tous les dessins serait le meilleur, et dès lors aucune copie ne serait préférable à l'image fixée sur la plaque daguerrienne, ou calquée mécaniquement ou dessinée par le diagraphie. Cependant, ni le diagraphie, ni le calque, ni l'instrument photographique, ne nous donnent un dessin comparable à celui qu'auraient tracé Léonard de Vinci, Raphaël ou Michel-Ange. Chose étonnante, et tout d'abord incompréhensible! l'imitation la plus exacte n'est pas, à tout prendre, la plus fidèle, et la machine, en saisissant le réel, n'a pas toujours saisi le vrai. Pourquoi? parce que le dessin n'est pas une simple imitation, une copie mathématiquement conforme à l'original, une reproduction inerte, un pléonasme. Le dessin est un projet de l'esprit, comme l'indique si bien l'orthographe de nos pères qui écrivaient *dessein*. Tout dessin est l'expression d'une pensée ou d'un sentiment, et par cela même, il est chargé de nous faire voir quelque chose de supérieur à la vérité apparente, lorsque celle-ci ne révèle aucun sentiment, aucune pensée. Mais quelle est cette vérité supérieure? Elle est tantôt le caractère de l'objet dessiné, tantôt le caractère du dessinateur, et dans le grand art, elle est justement ce qu'on nomme le style.

Avant d'aller plus loin, que signifient ces mots : le caractère d'un objet? Ils signifient le côté permanent de sa physionomie, la dominante des impressions qu'il peut produire. Or, l'ensemble des traits qui donnent aux objets leur caractère, ce n'est pas seulement l'œil qui le saisit, c'est la pensée. Il se peut que ces caractères ne paraissent pas clairement à la surface : le peintre alors les débrouille. Il se peut qu'ils soient altérés par quelques alliages : le peintre alors distingue entre les qualités intimes et les qualités étrangères. Il démêle la vérité primitive parmi les accidents qui sont venus la corrompre; il y ramène l'harmonie,

l'unité. C'est dans ce sens que nous devons interpréter une parole que Taddeo Zuccaro attribue à Raphaël : *Il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être...* Voyez ce rocher : il est abrupt, il est âpre, et cependant si nous le regardions de près, nous y remarquerions peut-être des parties lisses, des passages adoucis et arrondis; mais ces traits exceptionnels n'empêchent pas que le rocher ne soit rugueux et sauvage; et pour le rendre plus sauvage encore et plus rugueux, le dessinateur va négliger ou atténuer, volontairement ou à son insu, telles formes accidentelles, tandis qu'il amplifiera, s'il le faut, les formes significatives et y insistera. De la sorte, le dessin aura mis en relief le caractère de l'objet dessiné, et, bien supérieur à l'œuvre d'une machine, il sera une œuvre d'art.

Que le caractère des formes, soit dans le dessin, la qualité dominante, bien supérieure à la justesse mathématique, cela est si vrai qu'il n'est rien de plus intéressant à voir que les croquis d'un maître. Je ne parle pas de ces croquis légers où le crayon ne fait qu'effleurer une image entrevue, parce que le dessinateur en est encore, comme dit Fénelon, à *fredonner* sa pensée; je parle de ces dessins abrégés, rapides, où le peintre n'ayant pas eu le loisir d'être correct, n'a saisi de l'objet que son aspect le plus frappant, et a jeté sur le papier plutôt un sentiment qu'une imitation, plutôt une impression qu'une copie. Combien de traits manquent ou sont indiqués à peine! Combien de détails sont élagués! Et cependant, ce croquis concentré et sommaire a déjà tout dit, s'il nous a fait toucher au doigt le caractère, voilé ou saillant, que présentent toutes les formes, même les formes inanimées, et qui est alors, pour ainsi parler, l'esprit des choses.

Il y a plus : en présence des créations de la nature, l'artiste a le privilège d'y voir ce qu'il porte lui-même au fond de son âme, de les teindre aux couleurs de son imagination, de leur prêter les allures de son génie. Telle femme à qui le Corrège trouverait toutes les grâces de la volupté, Michel-Ange la verrait chaste et hautaine. Tel paysage qui, pour Van de Velde, aurait un aspect doux et familier, paraît agreste à Hobbema. Claude et Poussin ont dessiné l'un et l'autre les mêmes campagnes; mais l'un y découvrait la poésie de Virgile, l'autre y apercevait des accents plus mâles, y promenait une muse plus sévère. Ainsi le tempérament du peintre modifie le caractère des choses et même celui des figures vivantes, et la nature est pour lui ce qu'il veut qu'elle soit. Mais cette prise de possession est l'apanage des grands cœurs, des grands artistes, de ceux que nous appelons les *maîtres*, précisément parce qu'au lieu d'être les esclaves de la réalité, ils la dominent, et qu'au lieu d'obéir

à la nature, ou plutôt à force d'avoir su lui obéir, ils savent maintenant lui commander. Ceux-là ont un *style*; quiconque les imite n'a qu'une *manière*.

Mais en dehors du style propre à chaque grand maître, et dont il lui est si difficile de se dépouiller, il y a quelque chose de supérieur encore et d'impersonnel, il y a le style. Ce qu'il faut entendre par ce mot, nous l'avons assez dit dans le cours du présent ouvrage. Le style, c'est la vérité agrandie, simplifiée, dégagée de tous les détails insignifiants, rendue à son essence originelle, à son aspect typique. Ce style par excellence, où, au lieu de reconnaître l'âme d'un artiste, on sent passer le souffle de l'âme universelle, il n'a été réalisé que dans la sculpture grecque au temps de Périclès, et nous aurons à examiner bientôt s'il est réalisable dans la peinture. Dès à présent, il est prouvé que le dessin n'est pas une pure imitation de la forme, une imitation littérale. Il n'est pas cela, du moins, pour un maître.

Pour un maître, dis-je, car c'est ici le moment de distinguer entre celui qui apprend et celui qui sait, et de porter notre attention sur l'enseignement du dessin.

Le mot de Raphaël que nous avons cité plus haut « il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devait être » ne s'adresse pas à des écoliers; il n'est bien intelligible qu'au dernier degré de l'initiation, et je m'assure que, s'il a été prononcé, il n'a dû l'être que devant des hommes tels que Jules Romain, Perino del Vaga ou Polydore. Pour un commençant, rien ne serait plus malentendu que de lui conseiller l'idéal et de lui dire : « corrigez la nature. » L'artiste qui débute doit copier naïvement, religieusement ce qu'il voit; mais pour copier la nature, il ne suffit pas d'avoir des yeux; il faut savoir la regarder, il faut apprendre à la voir; et comment l'apprendre?

Plusieurs méthodes peuvent être bonnes. Il en est une cependant que la philosophie recommande, c'est celle qui consiste à passer du simple au composé, du permanent à l'accidentel, de ce qui est à ce qui paraît être.

Tous les corps, ayant trois dimensions, longueur, largeur et profondeur, ont une *forme*. Il en est toutefois qui, pour le regard, peuvent être considérés comme n'ayant aucune profondeur : ceux-là n'ont que des *contours*. Une feuille de papier bien unie, par exemple, n'a qu'une configuration déterminée par ses contours extérieurs. Les figures dont les silhouettes fantastiques décorent les vases grecs, n'offrent aucune apparence d'épaisseur : aussi ne sont-elles pas des formes humaines, elles



n'en sont que les ombres. Ce qu'on entend particulièrement en peinture par le mot forme, c'est un objet qui a des parties saillantes et des parties rentrantes. Il en résulte qu'il est impossible de dessiner une forme quelconque sans faire plus ou moins de la perspective; et voilà pourquoi Léonard de Vinci voyait dans la perspective « la raison universelle du dessin. » Mais la perspective, qu'est-elle? La science des formes apparentes. Or, pour bien représenter les objets tels qu'ils paraissent, il importe de les connaître tels qu'ils sont. L'on ne peut voir juste qu'avec les yeux de l'esprit; et une forme qu'on aurait dessinée sans la comprendre soi-même, on ne saurait la faire bien comprendre aux autres : l'ignorant regarde, l'intelligent voit.

Donc, avant d'enseigner le perspectif, qui est le côté continuellement accidentel, il est utile d'enseigner le géométral, qui est pour chaque chose sa manière d'être réelle et permanente, car l'altération visuelle d'un objet vu en raccourci, d'un chapiteau, par exemple, est indépendante du chapiteau lui-même, qui n'en conserve pas moins ses proportions positives, sa hauteur, sa largeur, son volume; en d'autres termes, sa construction géométrique. Que fait l'architecte avant de dessiner un édifice? Il en trace d'abord le plan qui en mesure les profondeurs, ensuite le profil qui en détermine la hauteur, ensuite la face qui en donne la largeur; et c'est quand il possède toutes ces mesures qu'il dessine l'édifice en géométral, c'est-à-dire tel qu'il est en réalité, sauf à le dessiner plus tard en perspective, c'est-à-dire tel qu'il sera en apparence : ainsi doit procéder l'enfant qui débute. Veut-il nous donner l'idée d'une pyramide à faces inégales? Qu'il en décompose les superficies; qu'il sache d'abord quel est le polygone qui en est le plan; qu'il dessine ensuite les triangles, dont chaque côté du plan sera la base; qu'il se rende compte des rapports qu'ils auront entre eux; quand il saura que la pyramide n'est que l'assemblage de ces surfaces, il la dessinera avec intelligence.

Si, au contraire, on laisse prendre à l'écolier l'habitude de dessiner les objets par approximation, sans mesure et sans règle, il lui arrivera ce qui arrive à un voyageur qui veut apprendre l'anglais, et qui, à peine débarqué à Douvres, s'empresse de répéter tout de travers ce qu'il entend dire. En commençant de parler mal, il en contracte l'habitude, il s'apprend à lui-même une prononciation mauvaise, qui par la suite devient incorrigible. Que s'il eût pendant quelque temps gardé le silence, il aurait accoutumé son oreille à la prononciation vraie qui eût pénétré dans son esprit, dans sa mémoire. Mais encore, pour qu'elle y pénétre parfaitement, est-il essentiel que notre voyageur ait vu le langage imprimé;

qu'il sache comment les mots s'écrivent, de quelles consonnes et de quelles voyelles ils sont formés. C'est là, pour ainsi dire, le géométral de la langue, et l'altération qu'elle subit dans la bouche du peuple en est comme la perspective. De même, pour bien prononcer une forme par le dessin, il faut savoir avant tout comment elle s'écrit dans le vocabulaire de la nature.

Connaître les formes avant de les dessiner, c'est pour le commençant une condition nécessaire. Il ne saura crayonner avec justesse une tête droite ou inclinée, s'il n'en sait les divisions, et à plus forte raison une figure entière s'il n'a pas appris les proportions du squelette et ses mesures génériques. Et comme toutes les lignes sont des droites ou des courbes, et que la géométrie est le principe de toutes les formes, c'est par les éléments de la géométrie que s'ouvrira l'enseignement du dessin.

L'artiste, en procédant ainsi, suivra la marche tracée par celui que Platon appelle l'éternel géomètre. Bien avant que la vie ne se manifestât par ce qui en est la plus haute expression, le sentiment et la pensée, une géométrie mystérieusement symétrique s'est produite dans la cristallisation; les formes triangulaires ou polyédriques qu'ont prises les corps, en passant de l'état liquide à l'état solide, et les droites rigides que dessinent les prismes des minéraux, ont précédé l'avènement du règne où s'est montrée l'élégance des végétaux, la courbe des fleurs, et de cet autre règne, bien supérieur, où s'est annoncée une nouvelle symétrie, non plus cette fois rigoureuse, glacée et fatale, mais rompue par la liberté du mouvement, animée par la vie, rachetée par la grâce, ou remplacée par l'équilibre. La géométrie qui a marqué les débuts de cette création divine dont la vie a été le couronnement, doit aussi occuper le premier rang dans cette création humaine qui est l'art, et dont le dernier mot est la beauté.

Aussi bien, toute la science du dessinateur consistant à creuser des profondeurs fictives sur des surfaces planes et à superposer des plans, l'enfant qui sera parvenu à mettre un cube en perspective et à rendre la convexité d'une sphère, possédera en abrégé la science entière du dessin, puisqu'il aura su imiter le saillant et le fuyant, et ménager tout ce qui donne aux formes leur modelé, savoir : le clair, la demi-teinte, l'ombre, le reflet et l'ombre portée. Mais une précaution à prendre avec le jeune élève, c'est qu'on ne lui commande pas de résoudre deux problèmes à la fois, en lui donnant à saisir la forme qu'il doit imiter, et à trouver du même coup la manière dont il traduira sur le papier son imitation. Savoir *lire* le modèle est déjà malaisé; savoir *écrire* ce qu'on a lu, avec le crayon ou l'estompe, est une seconde difficulté ajoutée à la

première. Pourquoi l'élève inventerait-il péniblement des procédés que d'autres ont inventé avant lui? Il nous semble donc que le dessin des objets dessinés déjà ou gravés doit précéder le dessin directement fait d'après un modèle, géométrique ou non, et qu'avant de se mettre face à face avec la réalité, il est bon d'apprendre les procédés de convention par lesquels on l'interprétera. Car enfin les contours qui emprisonnent une figure sont des lignes convenues, nécessaires pour fixer l'image sur une surface plane. Sont également convenues, les façons d'exprimer les ombres et d'indiquer les plans par des hachures de crayon ou des teintes étendues à l'estompe. Inutile de compliquer les embarras du dessinateur qui commence, en lui faisant étudier à la fois l'art de voir et l'art de rendre. Quant à placer tout d'abord l'écolier en présence du modèle vivant, ce serait le précipiter dans un déluge d'erreurs et le vouer aux découragements les plus amers, avec aussi peu de prudence et de raison que si l'on demandait à un aspirant musicien de déchiffrer une symphonie.

Après la géométrie et la perspective, le dessinateur qui sent en lui les hautes vocations du peintre, fera bien d'apprendre les éléments de l'architecture, comme le disait naguère un sculpteur éminent dans un discours très-substantiel et très-remarquable sur l'enseignement du dessin <sup>1</sup>. « Il est encore dans le champ de la création, disait-il, des notions exactes et un art souverain, car si, au début des premières études, nous trouvons l'architecture comme l'arsenal des moyens pratiques, nous la rencontrons au début d'un enseignement plus élevé, comme renfermant tous les principes de la composition. Elle donne une base et un cadre à toutes les œuvres d'art. Elle fournit à la plastique la notion de l'équilibre. Elle assied les idées pittoresques dans des lignes stables, car elle est dans la nécessité de fixer; fixer les masses, les mouvements, la vie et jusqu'au sentiment, afin de donner tout cela dans un spectacle qui soit animé, sans qu'on ait la crainte de le voir chanceler et s'évanouir. »

Y a-t-il un principe pour dessiner juste? Oui, et maintenant nous allons nous retrouver avec les grands maîtres. Ils nous enseigneront que l'art repose, comme la science, sur des axiomes d'une simplicité qui, à première vue, fait sourire. « Le tout est plus important que la partie, »

1. Rapport fait au nom du jury de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, par M. Guillaume, membre de l'Institut, à la suite de l'Exposition de dessins qui a eu lieu au palais des Champs-Élysées, en 1865, et à laquelle ont concouru presque toutes les écoles de France.



voilà une des vérités qui servent de règle au dessinateur comme elles sont le point de départ du géomètre. Quand un modèle pose devant nous, c'est sur l'ensemble qu'il faut porter notre attention, en fermant les yeux sur le détail, jusqu'à ce que le mouvement général de la figure ait été saisi. Chez Raphaël, cette prédominance de la synthèse se fait sentir jusque dans les morceaux, je veux dire qu'après avoir pris l'ensemble du tout, il prend l'ensemble de chaque partie. Et cette manière de voir, qui paraît si naturelle et si simple, elle ne se montre pleinement que dans les sculptures grecques de la belle époque et dans les dessins de quelques grands maîtres. Certains artistes, même illustres, ont procédé autrement, Michel-Ange, par exemple, qui, au lieu de fondre les parties dans le tout, leur donne un relief exagéré, un contour ressenti, et au lieu d'envelopper les muscles, les développe ; mais Michel-Ange est un homme qu'il faut admirer sans le suivre, parce que son génie, absolument inimitable, égare infailliblement les imitateurs. Les vrais maîtres du dessinateur qui commencent sont Léonard de Vinci et Raphaël : le premier, parce que, malgré son amour pour l'intimité du détail, il demeure grand par la tranquillité et la largeur de ses ombres ; le second, parce qu'il enseigne une grandeur sans effort, et que, même dans une faible copie de son dessin, il reste encore de la grâce et du charme, tant il est difficile de corrompre la beauté de l'original !

Pour mieux nous faire comprendre, supposons qu'Albert Dürer ait dessiné dans l'atelier de Raphaël et à côté de lui, d'après le modèle qui a posé pour l'Apollon du *Parnasse*. Tandis que l'artiste romain, après avoir saisi en quelques traits le mouvement du modèle, regarde les grands plans, et n'indique avec fermeté que les principales attaches, Albert Dürer dévore des yeux successivement toutes les parties de la figure ; il l'analyse, il la copie pièce à pièce. Il aperçoit un monde dans chaque morceau et il s'y arrête, suivant le degré de curiosité que ce morceau lui inspire. Arrivé à la main, il y découvre une infinité de détails ; il compte les veines et les plis de la peau, et les ourlets de la chair autour des ongles ; et pendant ce temps, il oublie l'ensemble, ou, comme dit un proverbe allemand, *les arbres l'empêchent de voir la forêt*, de telle sorte que, si la figure est bien sur ses pieds, si le mouvement général en est juste ou paraît l'être, ce sera par miracle, ou parce que le génie tudesque, avec une patience infinie, aura repris et corrigé plusieurs fois son ensemble. De cette recherche du détail résultera dans le dessin quelque chose d'inégal, de pénible et de roide, et dans la figure entière un caractère individuel qui lui interdira la grandeur et le style. En fin de compte, le modèle qui aura posé devant Raphaël et Albert Dürer res-

tera, dans l'œuvre de celui-ci, un paysan de la campagne romaine, tandis que le peintre d'Urbin n'aura qu'à effacer encore quelques particularités pour ennoblir son personnage, et bientôt, montant sur le sommet du Parnasse, le ménétrier de la Sabine mènera le chœur des Muses et sera le dieu de la poésie.



ÉTUDE DE RAPHAËL POUR L'APOLLON DU PARNASSE.

Mais une question se présente maintenant, qui est peut-être la plus délicate, la plus ardue et une des plus belles que nous ayons eu à examiner dans ce livre. Le style, en peinture, est-il de la même qualité que le style en sculpture?

L'art statuaire, nous l'avons dit, poursuit avant tout la beauté. Il cherche, parmi les innombrables exemplaires de la vie humaine et de la vie animale, ceux qui représentent une variété collective, et en qui se résume toute une famille d'êtres. Sa mission est de fixer les types. Il n'imité pas les traits de tel homme généreux et fort : il sculpte la force

généreuse qui se nomme Hercule. Il ne modèle pas seulement l'image de tel ou tel beau jeune homme : il modèle ce gymnaste accompli, cet éphèbe élégant et souple, robuste et léger, qui s'appelle Mercure, et qui est à lui seul toute la grâce et toute la jeunesse du sexe mâle. C'est au statuaire qu'on peut appliquer ce vers de je ne sais quel poète sur un peintre antique :

En rassemblant ces traits, le *sculpteur* transporté  
Ne forme aucune belle : il forme la beauté.

Il n'en est pas tout à fait de même pour le peintre. Sans doute il lui est permis de s'élever parfois à la majesté de l'art symbolique, et de se rapprocher ainsi de la grande sculpture par la pureté de ses formes, par le choix de ses attitudes et la signification de ses draperies ; mais alors il court le danger d'avoir l'apparente froideur du marbre sans en avoir le relief imposant, la plénitude vénérable. Il est d'ailleurs, dans la peinture, un élément essentiel qui se prête malaisément aux expressions emblématiques : c'est la couleur. A moins de s'en tenir aux sévérités de la peinture monochrome, et de mettre l'unité à la place de l'harmonie, l'artiste, en employant la couleur, particularisera ce qu'il veut généraliser, et contredira sa propre grandeur. La couleur ne peut être une allusion à l'idée qu'à la condition d'être *une*. Dans sa variété, charmante ou pathétique, gaie ou sombre, elle n'exprime que les nuances variables du sentiment ou de la sensation.

Le peintre est donc plus attaché que le sculpteur à la vie réelle, c'est-à-dire au mouvement et au changement. Il est plus près de la nature ; ses personnages sont plutôt des caractères que des symboles, plutôt des hommes que des dieux, et le plus souvent il a pour mission de nous les représenter dans le milieu où ils se meuvent, dans l'air qu'ils respirent, intéressants par une individualité choisie, colorés par la lumière, encadrés par le paysage, revêtus du costume qui indique leur nationalité, environnés des circonstances qui précisent leur action. Le peintre se contente donc d'être expressif là où le statuaire veut être beau, et il subordonne à tel point la beauté physique à la physionomie morale, qu'il ne repousse pas même la laideur.

Cette conception de l'art est celle qui a distingué les grands Florentins du *xv<sup>e</sup>* siècle, Masaccio, Filippino Lippi, Donatello, et en particulier Léonard de Vinci. Persuadé que le style du peintre a ses racines, non pas en dehors, mais au plus profond de la nature, et que toute figure humaine recèle un feu caché dont l'étincelle peut jaillir sous le regard



de l'artiste, ce grand homme recherchait les caricatures vivantes, et il les copiait avec une fidélité inexorable, espérant découvrir, dans l'excès de la laideur, l'exagération d'un caractère qu'il saurait ensuite ramener à des conditions humaines, en supprimant le difforme, en conservant l'expressif. Dans le temps où il peignait ce tableau sublime : *la Cène*, on le voyait chaque jour parcourir les marchés et les faubourgs de Milan, afin d'y surprendre ces visages grotesques ou effrayants, qui n'étaient pour lui qu'un défaut d'équilibre entre la conception et l'enfantement, entre l'idée et la forme, comme si la nature aveugle, dans l'obscurité d'un songe, eût perdu la mesure de ses créations et réalisé des cauchemars. Mais ces caricatures dégrossies lui servaient à retrouver le noyau d'un caractère. Il purifiait, il ratissait le monstre jusqu'à ce qu'il eût ressaisi, à travers les déviations produites par des accidents mystérieux, le germe d'une physionomie profondément caractérisée, et redevenue belle en demeurant énergique. Les têtes à jamais admirables des apôtres de la *Cène* avaient été ainsi dégagées, pour la plupart, de certaines laideurs observées par le peintre dans les bas-fonds de la vie. Entre les mains de l'artiste guidé par un tel maître, tout charbon peut devenir un diamant.

De nos jours, pour avoir trop cherché le beau sculptural, l'école de David a été entraînée peu à peu à ces formes froidement régulières et apprises par cœur, à ce langage de convention que les artistes appellent le *poncif*. C'est la gloire de M. Ingres d'avoir compris qu'il fallait retremper le style dans les sources vives de la nature. Voyez son *OEdipe expliquant l'énigme* : avec quel art le peintre y a mêlé quelques accents individuels à la pureté des formes génériques ! Par la courbure insensible du profil, il empêche que son héros ne soit semblable à une statue. Le pli que forme le muscle du cou sur la tête relevée, le jarret sec et nerveux, indice des fatigues, il les accuse au plus vif et comme jamais sculpteur n'oserait certainement les accuser. Le personnage se trouve ainsi particularisé sans être appauvri. La dignité de sa posture est tempérée par une pointe de familiarité et de naturel, et au lieu d'avoir devant nous un être purement mythologique, une abstraction, nous avons un héros qui, descendu tout à coup des vagues régions de la légende, se présente comme un certain homme qui a jadis vécu, qui a traîné par les chemins la plus affreuse des destinées humaines, et qui, après avoir été vraiment suspendu à l'arbre du Cithéron, a vraiment expiré à Colone, dans le bois des Euménides... Regardez maintenant la *Source* : vous y remarquerez tels signes d'une jeunesse encore impubère qui individualisent la figure, par

exemple l'engorgement léger des malléoles et l'enveloppement des genoux, et telles autres particularités qui dépasseraient la liberté du sculpteur, notamment l'oreille attachée un peu haut et un peu loin. Quel charme n'y a-t-il pas à croire que cette naïade n'est pas une pure allégorie, mais bien une jeune fille vivante, que le peintre aura un jour aperçue à l'entrée d'une grotte, d'où s'échappe quelque ruisseau qui s'appelle peut-être le Céphise ou l'Ilyssus !

Ab ! nous ne sommes plus au temps où le peintre, faisant de toute figure une idée, comme dans l'antique Égypte, supprimait les individus en ne leur prêtant d'autre physionomie que celle de leur caste. Les guerriers, les héros, les pharaons, les dieux, les prêtres, les esclaves, tous étaient là pour signifier leur espèce, non pour affirmer leur personne. Chaque figure est un emblème, chaque esclave représente des milliers d'esclaves, chaque prêtre représente la classe entière des prêtres, de sorte qu'il n'est pas un personnage, dans cette peinture étrange, qui ne soit multiplié aux yeux de l'esprit par tous ses semblables, et qui n'apparaisse comme un nombre ! Sur les murailles du temple défilent des processions d'idées figurées par des fantômes toujours les mêmes, toujours réglés par un rythme sacerdotal. Les variétés individuelles disparaissant sous l'uniformité du symbole, toute personnalité s'efface, et les hommes ne sont plus que les lettres d'une écriture énigmatique. Oui, nous sommes loin, bien loin de cet art solennel où l'artiste, commandé par la religion, immolait la nature à l'idéal secret du sanctuaire. Nous ne pouvons plus même rajeunir cette peinture des Grecs, si semblable, selon toute apparence, à leur sculpture. Affranchis désormais des formes hiératiques, nous demandons à nos peintres des figures qui soient prises parmi les enfants de la vie. Nous voulons qu'ils distinguent ce que l'antiquité voulait confondre, et qu'ils mettent en relief les personnalités qu'elle dédaignait.

Consulter le modèle ! qui oserait s'en dispenser, quand nous savons que Raphaël lui-même s'y est astreint toute sa vie ? Et quelle précieuse leçon dans les dessins que ce grand peintre a faits d'après nature ! Il y reste encore tant de naïveté qu'ils semblent être le produit d'une science infuse... Nous sommes dans l'atelier du maître. On y a fait venir une fille du peuple, une jeune femme du Transtévère, pour servir de modèle à Raphaël, qui médite en ce moment la *Sainte Famille*, devenue si fameuse, que nous possédons au Louvre, la Vierge de François I<sup>er</sup>. Habillée d'une simple tunique et négligemment coiffée de ses cheveux, la jeune femme, le genou ployé, la jambe nue, se penche en avant comme pour

soulever un enfant qui n'existe encore que dans l'intention du peintre. En cette attitude, elle pose sous les yeux de Raphaël, qui, voulant la vérité avant la beauté, arrête le mouvement de la figure, s'assure des proportions, saisit le jeu des muscles, et vérifie la grâce de sa pensée. Mais il n'est encore qu'au tiers du chemin. La même jeune femme posera de nouveau, vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche, qui



ÉTUDE DE RAPHAËL POUR LA VIERGE DE FRANÇOIS I<sup>er</sup>.

restera nu, et qui sera ensuite dessiné à part, recouvert d'une manche. Que de précautions, que de scrupules, et quel religieux amour de l'art ! Parvenu à l'âge de trente-cinq ans et à l'apogée de son génie, Raphaël consent à étudier deux fois une figure de Vierge, à dessiner d'abord le nu, que doit envelopper la draperie, et ensuite la draperie qui enveloppera le nu. Et pourtant il les savait par cœur, ces Vierges avec leurs enfants Jésus, qui se dessinaient elles-mêmes sous sa plume légère, ébauchant



un sourire, et laissant deviner dès les premiers contours leur grâce future. Mais il a fallu que le peintre les vît d'abord sur la terre, lorsqu'elles étaient de simples filles du peuple, qui n'avaient pas été encore visitées par l'ange et divinisées par le style. Aussi quand ce modèle trans-



LA VIERGE, DITE DE FRANÇOIS 1<sup>er</sup> (MUSÉE DU LOUVRE).

figuré sera une Vierge, lorsque l'enfant s'élancera dans les bras de sa mère, et que des séraphins viendront jeter des fleurs sur son berceau, la peinture de Raphaël conservera quelque chose de naturel et de secrètement familier qui la rendra plus touchante, parce qu'avant d'être le tableau d'une famille divine elle aura été l'image d'une famille humaine.

On voit maintenant quel est le rôle du dessinateur devant la nature ; je dis du dessinateur qui n'est plus écolier, qui est devenu maître. Le

modèle doit lui servir, mais non l'asservir. Lorsqu'il fait poser une femme, un homme, un vieillard, un enfant, il a une idée, il entrevoit un but. Il veut exprimer un drame, une action, une *poésie*, comme disait le grand Titien (je vous envoie la poésie de Vénus, *vi mando la poesia di Venere*). Eh bien, je suppose que l'héroïne de son tableau futur, antique



ÉTUDE DE FILIPPINO LIPPI POUR UN SAINT MICHEL.

(Collection de M. E. Galichon).

ou moderne, soit une Stratonice aimée ou une Marguerite amoureuse, comment imaginer que la première femme venue saura prendre les attitudes convenables, et surtout qu'elle possédera la beauté enchanteresse qui explique l'amour d'Antiochus, ou bien les grâces naïves qui justifient la célébrité du poème germanique et la tendresse de toute l'Allemagne pour l'amante de Faust? Que si l'artiste se propose de peindre un Homère aveugle, qui suit son guide par les chemins, en chantant ses rapsodies immortelles, lui suffira-t-il de copier le vieux mendiant qui

tout à l'heure demandait l'aumône sur un pont? Jetons les yeux sur ce dessin de Filippino Lippi, fait d'après nature pour servir à une figure de saint Michel : que de choses le maître ne va-t-il pas modifier, que de pauvretés ne devra-t-il point passer sous silence, lorsqu'il faudra que cet homme rencontré dans la rue se transfigure en archange! Il est trop clair que le modèle vivant n'est ici qu'un renseignement nécessaire, une référence. Or, si tous les mots de la langue sont dans le dictionnaire, l'éloquence n'est que dans l'âme de l'écrivain, et si toutes les vérités sont dans la nature, c'est pour que le peintre y puise les éléments de son expression, non pas en composant ses figures de pièces et de morceaux, mais en les ramenant à l'unité de caractère qu'il a conçue, en faisant triompher le sentiment qui l'anime, en agissant enfin, comme le musicien qui presse ou ralentit la mesure, selon les battements de son cœur.

Du reste, rien n'est plus rare que les beaux modèles, surtout en France, où le mélange des races a effacé l'accent primordial de la création. La beauté franche, ou du moins l'intégrité des caractères primitifs, ne se rencontre guère que chez les peuples qui n'ont pas mêlé leur sang à celui des autres, comme les montagnards de la Savoie, les Albanais, les Circassiens, les Éthiopiens, les Nègres. Quiconque a mis quelquefois les pieds dans nos ateliers de peinture sait combien les modèles y sont défectueux. Ordinairement, ce sont des êtres dégénérés et sans la moindre culture, qui ont été conduits par la misère à exhiber pour de l'argent leurs formes veules ou boursoufflées, leurs allures triviales, leurs proportions malheureuses et sans unité. Que de fois, dans l'atelier de Paul Delaroche, n'avons-nous pas vu des modèles d'hommes et de femmes, d'ailleurs recherchés pour certaines beautés partielles, présenter cependant les défauts les plus hostiles au regard, de grosses apophyses, des muscles pauvres, une chair malsaine, un caractère vague et insignifiant! L'un avait les clavicules saillantes et sèches; l'autre, le sternum graisseux et invisible. Celle-ci, qui possédait encore de belles épaules, un col bien attaché, des bras pleins, péchait par les déformations de la gorge; celle-là n'offrait guère qu'une main fine ou un joli pied, mais le torse était maigre, l'épaule chétive, le coude pointu, et il fallait acheter au prix de ces misères une qualité exceptionnelle.

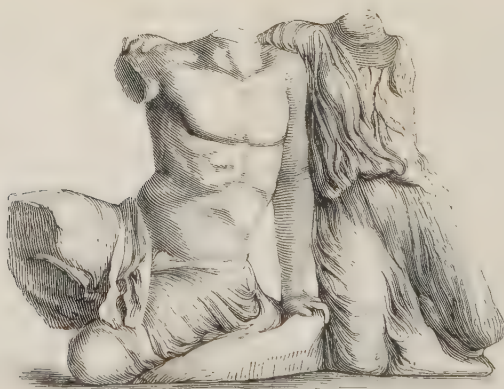
Il est à remarquer, du reste, que toutes les écoles de décadence ont introduit dans la peinture les vulgarités du modèle, je veux dire ces laideurs qui ne peuvent être ni rachetées par le caractère ni transfigurées par le sentiment. Les Piètre de Cortone, les Giordano, les Solimène, aussi



bien que Vanloo, Restout, Pierre, Natoire, Boucher, ont reproduit de semblables vulgarités en les chargeant encore. De là ces têtes communes, ces bras cahotés, ces genoux pointus ou épais, ces cuisses tordues, ces jambes cambrées, ces pieds maladifs et déformés qui rappellent ce qu'on a vu dans la rue, ou sur le port, ou parmi les baigneurs de la plage. Jamais les caractères de la nature n'y reparaissent avec leur pureté originelle, leur unité frappante. Chez eux, une Diane, une Junon, sont des courtisanes aux chairs flasques, dont la nudité laisse voir tantôt de vilains plis, tantôt des fossettes molles qui semblent imprimées dans la ouate, et en somme, si l'on reconnaît la présence de la nature dans leurs tableaux, c'est seulement à ses déviations, à ses erreurs.

Il est donc permis de dire, sans paradoxe, que rien n'est plus loin de la vérité qu'un tel naturalisme; car, au lieu d'être naturelle, toute difformité est contre nature, puisqu'elle est un démenti aux lois éternelles et une corruption des exemplaires divins. Au contraire, il n'est pas de figure au monde qui soit plus vraie que l'Ilyssus et le Thésée. Comment croire cependant que ces figures furent estampées sur le vif? La nature a-t-elle jamais enfanté des individus aussi beaux que ces statues? Pourquoi donc, dans leur perfection incomparable, sont-elles d'une vérité si vraie, si naïve même, en apparence? C'est que Phidias a ressaisi l'esprit de la création, a retrouvé l'essence des formes, et que rien ne saurait être plus vrai que l'essence de la vérité. Les grands artistes prennent la nature pour modèle, mais ils ne prennent pas un modèle pour la nature.

CHARLES BLANC.



D'UNE

# DÉFINITION DE L'ART

APPLIQUÉE A L'ART DE PEINDRE



rs est homo additus naturæ.

« L'art est l'homme ajouté à la nature, — ou mieux, — l'homme s'ajoutant à la nature. »

Cette définition de l'art est du grand chancelier François Bacon. Appliquée à la peinture, elle semble non-seulement acceptable, mais de tout point parfaite, et, j'ose le dire, définitive.

Inventer et créer ont deux termes synonymes, adéquats. Ne pouvant rien créer, l'homme ne peut rien inventer, dans le sens absolu du mot. Il ne peut, par exemple, inventer ni soupçonner un sixième sens. Il ne peut inventer ni soupçonner une substance, une forme, une couleur, autres que celles qui sont dans la nature, et que ses sens lui ont appris à connaître. Toutes les œuvres de sa main sont un simple arrangement, ou, tout au plus, un simple amalgame de substances, de formes, de couleurs, qu'il ne crée pas, qu'il n'invente pas, mais que lui fournit l'ensemble des choses. Il en est de même des œuvres de son esprit. Veut-il composer et représenter la Chimère, il prend un corps de lion, il lui met des ailes d'aigle, une tête de femme, une queue de serpent. Il n'a point inventé, il a seulement imaginé. C'est-à-dire qu'au lieu de créer des substances ou des formes, il a seulement amalgamé dans un ensemble imaginaire (je me sers exprès de ce mot) des parties qui existent et qui lui sont connues. Il a rassemblé des images. C'est de la

même manière que l'homme se figure l'enfer et le paradis, les diables et les anges, les dieux et Dieu lui-même.

L'art de la peinture, comme tout l'art plastique, même quand il essaye de retracer le surnaturel, est donc circonscrit dans le champ d'observation que la nature ouvre à l'homme; il ne peut s'exercer que par la représentation des objets divers — vivants, végétaux ou inanimés, — qu'elle offre à son talent d'imitation.

Mais cependant l'imitation de la nature n'est pas le but et la fin de l'art; elle n'est qu'un moyen de le pratiquer.

Si l'art n'était que l'imitation de la nature, la plus parfaite des œuvres de l'art serait précisément celle d'où il s'effacerait le plus pour laisser le plus paraître la nature, d'où l'art prendrait soin de s'exclure lui-même. Des tableaux, le plus parfait serait un diorama réussi jusqu'au trompe-l'œil; des statues, une figure de cire. Il ne faudrait plus peindre de portraits, mais regarder dans un miroir; il ne faudrait plus peindre de paysages, mais ouvrir une fenêtre. Pascal alors serait dans son droit lorsqu'il dit, en chrétien mais non en artiste : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! »

Donc l'art ne consiste point à inventer, ce qui est impossible, ni davantage à imiter seulement, ce qui est contraire à sa raison d'être, comme au-dessous de sa dignité.

Il consiste à imaginer et à exprimer ce qu'il imagine.

Tous les hommes voient les mêmes objets, mais ils ne les voient pas de même; du moins ils les apprécient et les sentent différemment. Plus ouvert à la variété des impressions du dehors, plus facile à la force des émotions du dedans, l'artiste voit ce qu'il regarde, ou ce qu'il se rappelle, ou ce qu'il pense, à travers son goût, son aptitude, son caractère, ses croyances, ses passions, enfin à travers son âme; et sa main s'efforce ensuite de reproduire et de fixer sur la toile ou dans le marbre ce que son âme a vu, ce qu'elle a senti, ce qu'elle a pensé.

Conduisez deux hommes dans la campagne, faites-les asseoir sur le penchant d'une colline, en face d'une plaine que borne la mer, et demandez-leur de vous faire, en paysage, le portrait de cette petite portion de la terre qui se déroule à leur vue. De ces deux hommes, l'un vit dans la chaude et lumineuse Italie, l'autre dans la froide et brumeuse Hollande; l'un s'appelle Claude Lorraine, l'autre Jacques Ruysdaël. Le premier osera faire jaillir des profondeurs de l'horizon le disque en feu du soleil levant; il étalera sur les ondes légèrement agitées par la brise matinale un éventail de rayons frémissants; il baignera les objets



dans une vapeur enflammée; tout sera joie, fête et triomphe; il chantera enfin un cantique d'action de grâces, l'hymne de la nature à son réveil. Le second voilera le ciel de nuages obscurs et profonds; il montrera les flots d'une mer en furie se roulant écumeux sur la grève, et les arbres éplorés se tordant sous l'étreinte de la tempête; tout sera tristesse et désolation; il chantera une lamentation, il élèvera vers les cieux le cri de la nature en détresse. Ils sont religieux l'un et l'autre; mais l'un est enthousiaste et radieux; l'autre, plein de mélancolie et de pitié. Chacun d'eux s'est ajouté à la nature.

Cet exemple, pris au paysage, peut s'étendre et s'appliquer à tous les sujets, même à ceux où l'homme est en scène, en action, où la nature n'est plus que le théâtre des drames de l'humanité. Prenons cette fois la maternité pour point de comparaison. Certes, comme le remarque M. Louis Pfau dans ses belles *Études sur l'art*, l'idée qu'éveille ce mot est bien *une* et identique. Une mère et son enfant, c'est comme la vue de cette même plaine, de ce même *angulus terræ* que nous proposons tout à l'heure à l'imitation simultanée des deux grands paysagistes. Mais tout autre est l'image qui représente la maternité. Bien qu'enfermée dans ce cercle étroit de deux êtres dont l'un a reçu de l'autre la vie, cette image n'est cependant pas moins variée que les sentiments qu'elle provoque dans la foule innombrable des hommes qui en ont le spectacle sous les yeux. Demandez maintenant à deux peintres de vous retracer, à l'aide de leurs pinceaux, non pas l'idée, insaisissable à l'art, mais l'image de la maternité. L'un habite Rome la catholique, il est peintre du pape; l'autre habite Amsterdam la protestante, il est peintre des bourgeois et des artisans d'une cité libre; l'un se nomme Raphaël, l'autre Rembrandt. Le premier voudra que la mère, demeurée vierge par un miracle du Tout-Puissant, exprime sa naïve et sauvage ignorance du monde, tandis que l'enfant porté dans ses bras, qui est Dieu fait homme, exprime dans ses profonds regards une invincible tristesse, moins peut-être des maux de l'humanité qu'il se résigne à partager et à savourer jusqu'à la croix des esclaves, que du sentiment de la très-inutile mission qu'il va remplir sur la terre, d'une rédemption qui ne rachètera rien, et d'un enseignement qui ne corrigera pas les hommes, demeurés après les mêmes qu'ils étaient avant. Raphaël glorifiera le mystère de l'Incarnation; il fera la *Madone de Saint-Sixte*. Le second, vivant sur la terre plus que dans les cieux, et complètement détaché des dogmes par l'esprit d'examen, se borne à montrer, jouant sous un rayon de soleil, un pétulant *bambino* que sa mère protège en souriant contre l'étourderie de son âge, tandis que le père de famille gagne, à la sueur de son front, mais charmé d'un

labeur utile à ces deux êtres chéris, le pain du dîner qu'apprête la ménagère. Rembrandt glorifiera la famille et le travail; il fera le *Ménage du menuisier*. Retraçant le même sujet avec les mêmes êtres, chacun d'eux encore s'est ajouté à la nature : *Ars est homo additus naturæ*.

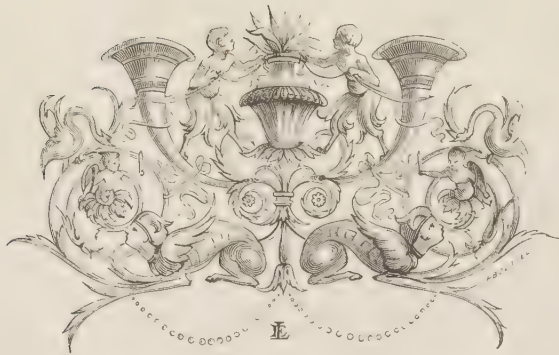
Mais dans ces paroles vraiment sacramentelles, il me semble trouver plus qu'une définition. Je crois y voir un jugement prononcé, une sentence rendue.

Elles peuvent décider cette question toujours pendante et toujours renouvelée sous des formes diverses : L'art appartient-il à l'idéalisme ou au réalisme? L'illustre auteur de l'*Instauratio magna* répond en son latin : ni à l'un ni à l'autre, mais à tous deux ensemble, et forcément. L'idéal, c'est, sinon l'invention, impossible à l'homme dans son sens absolu, du moins l'intervention de l'homme qui, s'il n'invente pas, imagine. Le réel, c'est l'imitation des êtres et des choses de la nature; elle est hors de l'art, au-dessous de l'art, et simplement un moyen de monter à sa hauteur, un moyen de le pratiquer. L'art se trouve donc entre les deux, ou plutôt il participe nécessairement de l'un et de l'autre; il est les deux ensemble. L'art est comme le produit d'un embrassement entre l'homme et la nature; il a, semblable à l'homme, une âme et un corps. On ne saurait trouver ni concevoir une œuvre d'art qui ne soit en quelque sorte mi-partie d'idéalisme et de réalisme. Est-ce que, dans l'art, le réel peut se passer d'un idéal quelconque, c'est-à-dire d'une image préconçue? Est-ce que l'idéal peut s'exprimer sans le réel, sans l'apparence exacte des êtres et des choses? L'une ou l'autre de ces prétentions tomberait également dans l'absurde. Je l'ai déjà dit ici même, et je demande à le redire : Que l'on fasse de l'idéalisme et du réalisme les deux pôles de l'art, j'y consens, j'y adhère, car c'est la vérité, c'est l'évidence. Mais à la condition d'ajouter aussitôt que ce sont deux frontières extrêmes entre lesquelles l'art est emprisonné, qu'il lui est interdit de franchir et même de toucher de trop près; que toute œuvre d'art ne fait qu'osciller entre ces deux pôles sans pouvoir jamais faire autre chose que s'approcher un peu plus, un peu moins, de l'un ou de l'autre, suivant la nature du sujet et le style propre de l'artiste. Mais ce sont, dans l'art de peindre, deux parties inséparables et également essentielles. De toute nécessité, elles doivent s'y rencontrer, s'y pénétrer, s'y confondre. Raphaël, en effet, serait bien surpris d'apprendre qu'il n'est qu'un idéaliste, lui qui mettait tant de précision, tant de relief, tant de coloris même à peindre la *Vierge à la chaise* ou la *Vierge au poisson*; et Rembrandt ne serait pas moins étonné, je

pense, s'il entendait affirmer qu'il n'est qu'un réaliste, lui qui, pour rendre en images les scènes de la Bible, cherchait et trouvait un idéal nouveau — l'humanité remplaçant la divinité — dans la traduction familière que Marnix de Sainte-Aldegonde avait faite des livres saints à l'usage de ses compagnons, les rudes et vaillants *Gueux de mer*.

Il faut donc bien se garder de présenter comme deux principes ennemis qui se combattent, ou se neutralisent, ou même se séparent, l'idéal et le réel. Rien ne serait plus faux, rien ne serait plus dangereux et plus nuisible. Ce sont, au contraire, deux principes amis, frères, et frères jumeaux, car ils sont toujours associés et nécessairement inséparables. L'art doit les unir; il doit, en les unissant, prouver leur accord et leur harmonie. Telle est son essence, telle est sa mission. Sous ce point de vue, Bacon a de nouveau raison dans sa formule. L'art est encore : l'homme exprimant son idéal par la réalité des choses, « l'homme s'ajoutant à la nature. »

LOUIS VIARDOT.





UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

## MUSÉE RÉTROSPECTIF

LES ANTIQUES.



Parmi les trésors de tout genre rassemblés à l'Exposition rétrospective, les antiquités ne tenaient pas une place bien considérable. Elles étaient peu nombreuses, et les plus importantes en fait de monuments de l'art antique parmi les collections particulières de Paris, celle de M. le duc de Blacas, par exemple, ou celle de M. Louis de Clercq, — dont nous nous proposons d'entretenir quelque jour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, — n'avaient rien envoyé au Palais de l'Industrie.

Cependant l'archéologie avait encore son profit à faire dans cette splendide exposition, et ce qu'on y voyait d'antiquités mérite quelques pages de compte rendu. Si les objets de cette catégorie n'étaient qu'en petite quantité, ils avaient du moins pour eux la qualité. Les vitrines de l'Exposition renfermaient un certain nombre de pièces d'art antique, sortant véritablement de l'ordinaire, que nous voulons passer brièvement en revue, afin d'en conserver un souvenir après la dispersion de cet ensemble temporairement formé, dont le spectacle et l'étude ont fourni tant d'heures de délicates jouissances à tous les amis de l'art.

Nous adopterons dans ce rapide coup d'œil les divisions du catalogue,

à l'exemple des excellents articles inspirés à M. Darcel par les monuments du moyen âge compris dans la même exposition.

MARBRES. — Passons sous silence la curieuse collection d'armes des âges primitifs de la population de notre sol, âge de pierre et âge de bronze, envoyée au Palais de l'Industrie par M. Charvet. Sans doute ces objets ont pour la science un véritable intérêt, quoiqu'on en abuse un peu aujourd'hui et qu'on exagère l'importance des données positives, en bien petit nombre, que l'on peut réellement tirer de leur étude. Mais ces haches, ces poignards, ces pointes de lances ou de flèches, taillés dans le silex, le jadis ou le basalte avec une adresse vraiment merveilleuse, et polis avec une patience dont les sauvages sont seuls capables, ou bien les armes de bronze qui marquent une seconde étape dans la civilisation, n'ont rien à voir avec l'art, et l'art seul doit nous occuper ici.

Nous commencerons donc notre examen par les marbres antiques. Il n'y avait en ce genre que cinq pièces au palais de l'Industrie, mais sur ce nombre deux étaient d'un intérêt capital.

La première était le fragment de bas-relief, appartenant à M. de Nolivos, dont nous donnons ici le dessin. Le sujet de ce monument ne saurait présenter aucune obscurité. Nous y voyons une des scènes favorites du ciseau des artistes païens, le groupe amoureux de Bacchus et d'Ariadne, voluptueusement enlacés et assis sur un char triomphal, tandis que Silène, marchant à côté, soutient le jeune dieu dont il a été le précepteur, ivre de vin encore plus que d'amour. Les trois figures subsistent seules; on ne voit plus qu'une partie du char, dont l'attelage de panthères, — ou peut-être d'éléphants, comme on l'observe dans quelques représentations analogues, en mémoire des conquêtes fabuleuses de Dionysus dans l'Inde, — a disparu, ainsi que le thiasse emporté par l'orgie sacrée qui escortait le triomphe du dieu.

Ce fragment provient d'un sarcophage romain de l'époque impériale, époque où les artistes, évidemment par suite d'un mouvement religieux dont l'illustre Creuzer a recherché les causes et les idées inspiratrices, se mirent à multiplier à l'infini sur les tombeaux les scènes dionysiaques. C'est par centaines que l'on compte, à Rome et dans le reste du monde romain, les sarcophages de cette époque, où l'on voit le triomphe de Bacchus à son retour de l'Inde et son union avec l'amante abandonnée de Thésée, telle que nous l'offre le bas-relief de M. de Nolivos. Mais parmi ces exemples si nombreux d'une même représentation, parmi tous les sarcophages du premier siècle de l'ère chrétienne que renferme la Ville éternelle elle-même, on en chercherait vainement un seul qui

pût entrer en lutte avec ce fragment pour le mérite artistique. En général les sarcophages, bien que respirant encore un grand caractère et présentant plus d'une fois des compositions d'une belle ordonnance et d'une puissante tournure, sont d'une exécution médiocre. Ce sont les œuvres de marbriers et non de véritables artistes ; ils sentent la fabrique



BACCHUS ET ARIADNE.

(Collection de M. de Nolivos).

et la pacotille. Le fragment de M. de Nolivos, au contraire, est une œuvre d'art dans toute la force du terme. La finesse et la pureté de l'exécution y répondent à la beauté du style. Sans doute ce n'est plus l'art grec dans sa sereine et sublime grandeur, dans sa recherche du plus haut idéal ; mais l'école, préoccupée avant tout de la grâce et de la réalité vivante, qui florissait à Rome, vers la fin de la république et sous le règne d'Auguste, et dont les maîtres, venus presque tous de



l'Asie Mineure, avaient conservé encore, dans une nouvelle et tardive floraison, toute la délicatesse du génie ionien, n'a produit aucune œuvre empreinte de plus de *morbidezza* et de volupté. C'est à ce point de vue que le bas-relief envoyé par M. de Nolivos au palais de l'Industrie sort tout à fait de pair. L'archéologue n'y voit qu'un sujet assez vulgaire; mais l'amateur des arts y admire un de ces morceaux exquis que l'on a rarement l'occasion de rencontrer.

L'auteur de cet article a la bonne fortune de posséder l'autre pièce digne d'une mention spéciale parmi le peu de marbres antiques que renfermait l'Exposition rétrospective. C'est la perle de sa modeste collection, et on lui pardonnera d'en parler avec un certain orgueil.

Ce n'est même pas une tête entière; c'est un simple masque. Mais c'est une œuvre du ciseau de Phidias. Il s'agit, en effet, d'un fragment d'une des métopes du Parthénon, dont la provenance est facile à constater à l'aide des dessins de Carey. Ce masque de jeune femme, aux traits empreints d'une si chaste vénusté, est celui de la figure de droite dans la métope de la face orientale du temple qui, suivant l'ingénieuse explication de Brøndstedt, représente deux nouvelles mariées athéniennes consacrant, à la suite de la naissance de leur premier enfant, leur tunique à l'Artémis de Brauron, surnommée *Chitonia* ou la « Diane aux tuniques ». Le fragment a évidemment été détaché lors de l'explosion produite par les bombes de Morosini; car, d'un côté, il était encore en place au temps de l'ambassade de Nointel, nous le voyons par les dessins conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale; de l'autre, les lichens qui couvrent la fracture postérieure montrent qu'il dut faire un certain séjour dans la terre. Découvert dans les fouilles qui ont amené le déblayement complet du Parthénon, il fut sans doute détourné par quelqu'un des ouvriers employés à ces travaux, et mon père, en 1841, l'acquit à Athènes pour la modique somme de trois drachmes (2 francs 70 centimes!).

OBJETS D'ARGENT. — Les œuvres de l'orfèvrerie antique sont extrêmement rares en dehors des grandes collections publiques, qui n'en possèdent elles-mêmes qu'un petit nombre d'échantillons. L'Exposition rétrospective offrait pourtant aux regards, en ce genre, deux pièces d'un réel intérêt, que nous ne saurions passer sous silence.

C'était d'abord la grande patère à manche, exposée par M. le marquis de Saint-Seine, laquelle offre au fond l'image de Vénus à sa toilette, assistée de deux Amours, et sur le manche celle d'Adonis, en jeune chasseur, avec son chien couché à ses pieds. Le style de ce monument est

très-médiocre, le travail grossier; il date seulement du iv<sup>e</sup> siècle de notre ère; mais ses dimensions et le sujet qu'on y voit retracé en font une pièce d'importance peu commune.

La patère de M. de Saint-Seine, qui figura dernièrement à Paris dans la vente de la collection Gosselin, faisait originairement partie de l'ensemble des vases d'argent composant la corbeille de mariage d'une dame romaine nommée Projecta, qui fut découvert à Rome sur l'Aventin dans les premières années de la Restauration, et dont toutes les autres pièces, acquises par le duc de Blacas, alors ambassadeur à Naples, pour son riche cabinet, sont encore en la possession de son fils. Elle est comprise dans les gravures de la publication que le célèbre Ennius-Quirinus Visconti fit de cette trouvaille au moment où elle venait d'avoir lieu, et l'on ignore par suite de quelle circonstance et de quelle infidélité elle fut distraite de l'ensemble auquel elle appartenait.

Projecta et Secundus, son mari, étaient chrétiens; nous l'apprenons par l'inscription du grand-coffre en argent repoussé qui renfermait tous les objets de la corbeille et qui se voit chez M. le duc de Blacas. Mais leur qualité d'adeptes de la religion triomphante depuis Constantin ne les empêchait pas d'admettre sur les objets de leur usage personnel les représentations des divinités du paganisme, des représentations même d'une nature assez étrange. A ce point de vue, la trouvaille de l'Aventin, dont provient la patère de M. de Saint-Seine, par le contraste de ses légendes chrétiennes et de ses représentations païennes, est un des plus curieux monuments du mélange d'habitudes empruntées aux deux religions qui marquait la société romaine du iv<sup>e</sup> siècle, où l'une et l'autre demeuraient vivantes et en présence.

Mais la patère à manche ou pour mieux dire la casserole comprise dans les vitrines de M. Charvet, a encore plus d'importance et par son style et par les sujets qu'elle retrace. Découverte dans notre pays, tout auprès de la frontière d'Espagne, cette pièce d'argenterie, rehaussée par des incrustations d'or, offre des reliefs dans la manière un peu lourde, mais inspirée encore par le souvenir des grandes écoles, qui régnait parmi les artistes et les ouvriers gallo-romains du haut-empire. Comme style et comme travail, elle présente une grande ressemblance avec une portion des vases d'argent, évidemment fabriqués en Gaule, qui composaient le trésor du temple de Mercure Canetus au Villeret, près de Berthouville, et constituent maintenant une des plus splendides richesses du Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale; nous devons cependant remarquer que cette ressemblance n'existe qu'avec les moins beaux et les moins anciens des vases de la trouvaille

du Villeret, avec ceux que l'on ne saurait attribuer à Zénodore l'Arverne.

Les compositions figurées sur la patère de M. Charvet sont d'un grand intérêt archéologique et mythologique. Sur le manche on voit Jupiter debout, tenant le foudre, avec l'aigle à ses pieds. Autour de la patère elle-même, à l'extérieur, quatre scènes retracent les amours du maître des dieux avec Lédä, Sémélé, Calisto et Junon. Nous avons pensé d'abord à placer un dessin de ce monument sous les yeux de nos lecteurs; mais comme M. le baron de Witte prépare à ce sujet un mémoire qui paraîtra dans la collection de la Société des Antiquaires de France, nous avons voulu lui laisser la primeur de la publication.

BRONZES. — La série des bronzes était la plus riche à l'Exposition; elle comprenait plus de 110 pièces, toutes de choix. Les amateurs les plus distingués de ce genre de monuments, MM. Oppermann, Ilis de la Salle, Le Carpentier, Émile Galichon, Gatteaux, avaient envoyé au Palais de l'Industrie la fleur de leurs collections, et plusieurs marchands, comme MM. Rollin et Feuardent, M. Charvet et M. Hoffmann, avaient encore puissamment contribué à enrichir les vitrines de bronzes. Il n'y avait là, sans doute, aucune de ces pièces de dimensions hors ligne dont un si petit nombre a survécu aux ravages du temps et à la cupidité des siècles barbares; mais comme figurines de proportions plus modestes on pouvait admirer des morceaux vraiment exquis.

On retrouvait d'abord avec plaisir quelques-unes des statuettes qui avaient été le plus appréciées des antiquaires et des amateurs à la vente de la galerie Pourtalès : l'Hercule décochant ses flèches sur les oiseaux du lac Stymphale, appartenant actuellement à M. Émile Galichon, ainsi que la belle Minerve, d'un style imité des Éginètes, qui se voyait à côté dans la même vitrine et qui provient aussi de la même source; l'éphèbe debout comptant dans sa main, délicieuse figure du plus pur travail grec, que nous avons signalée ici même d'une manière toute spéciale et dont M. Hoffmann s'est rendu acquéreur à la vente; la Vénus debout, au large diadème, provenant, non des îles de l'Archipel grec, — comme disait le catalogue, — mais de Tortose en Syrie, exposée également par M. Hoffmann; la tête d'éléphant caparaçonné, si vraie et si vivante, que l'on peut ranger parmi les meilleurs morceaux des *animaliers* antiques conservés jusqu'à nous; enfin le masque de Silène d'un travail si précieux et d'une ciselure si délicate, qui a été gravé en tête du catalogue des antiquités de la galerie Pourtalès et qui est devenu depuis l'un des plus rares joyaux de la collection de M. de Nolivos.

Toutes ces pièces sont déjà connues de nos lecteurs, et nous n'insis-



terons pas à leur sujet, bien qu'elles fussent parmi les plus remarquables objets de l'Exposition. Mais les deux perles de la série des bronzes antiques ne venaient pas de la vente Pourtalès, et, pour la plupart des



HERCULE COMBATTANT.

Collection de M. Oppermann.

amateurs, étaient entièrement nouvelles. L'Exposition des Champs-Élysées aura fait leur célébrité.

C'est d'abord l'Hercule de M. Oppermann, représenté debout, combattant avec sa massue et tenant de la main gauche la corne qu'il a arrachée au taureau de Crète ou au fleuve Achéloüs, ou plutôt encore un fragment de son arc, dont le reste est brisé. Nous en donnons ici

une gravure, qui, tout imparfaite qu'elle soit, vaudra cependant encore mieux qu'une description, et permettra du moins de juger de la vie que respire ce beau bronze. C'est une œuvre qui unit à la grandeur sévère des écoles archaïques une énergie et un mouvement tout à fait remarquables. Son savant possesseur ne serait pas éloigné d'y voir une reproduction du célèbre Hercule d'Onatas. Mais nous ne croyons pas, quant à nous, que le bronze de M. Oppermann puisse être attribué aux Éginètes. Il a leur vigueur et leur vérité dans le mouvement; mais la tête ne rappelle aucunement leur style, et le modelé du corps n'est pas non plus conçu dans le même principe.

L'école d'art à laquelle nous rattacherions plutôt l'Hercule exposé au Palais de l'Industrie serait celle des vieux maîtres athéniens contemporains de Cimon, fils de Miltiade, des Critios et des Nésiotès, sous la discipline directe desquels se forma Phidias. L'œuvre capitale de cette école dans les monuments encore subsistants est la frise du temple de Thésée, particulièrement la composition de la façade orientale représentant la lutte du héros athénien contre les Pallantides, bien supérieure, à notre avis, au combat des Centaures et des Lapithes qui décore la façade occidentale. En 1860, nous en avons rapporté un moulage complet, qui figure maintenant dans les galeries de l'École des beaux-arts. La comparaison est donc facile entre la statuette de M. Oppermann et la frise du temple de Thésée. Nul, croyons-nous, ne pourra méconnaître, après cette comparaison, l'identité d'école, malgré la différence qui doit nécessairement se remarquer entre une statuette de petites dimensions et une œuvre monumentale. De l'un et de l'autre côté les principes suivis dans l'imitation de la nature et la recherche de l'idéal sont les mêmes; les qualités et les imperfections se retrouvent identiques. C'est également le même style et la même manière que l'on observe dans une partie des métopes du Parthénon, dans celles particulièrement qui retracent des épisodes du combat des Centaures. On sait que l'allure générale et surtout l'exécution de ces métopes présente, lorsqu'on les compare à la frise ou aux frontons, des caractères bien marqués d'archaïsme. Il est donc évident que Phidias, qui devait employer un très-grand nombre de mains à la fois pour parvenir à l'exécution rapide des immenses travaux qu'il inspirait de son génie et qu'il dirigeait d'après le plan conçu par sa puissante pensée, avait confié cette partie de la décoration du Parthénon aux survivants de l'école qui l'avait précédé, regardant sans doute que ces sujets, qui demandaient avant tout de l'énergie et du mouvement, étaient ceux qui convenaient le mieux à la nature et aux qualités de

leur talent. Réagissant en effet contre la roideur et l'immobilité des œuvres archaïques, les sculpteurs de la première école attique, nous le voyons par ce qui nous reste de leurs travaux, avaient, plus encore que les Éginètes, cherché avant tout la vie, la vérité, l'animation. Ils avaient négligé la grâce, la beauté sereine, l'idéal calme et supérieur à la nature. C'est là ce que Phidias devait apporter à son tour dans l'art grec, qu'il était appelé à porter à sa suprême perfection par l'union de ces dons sublimes avec les qualités déjà si remarquables de ses maîtres.

La Vénus entièrement drapée, suivant les traditions les plus anciennes, et le front ceint d'un diadème décoré de roses, que le catalogue désignait improprement sous le nom de *Junon* et qui appartient à M. Charvet, est encore un bronze exceptionnel par sa beauté. Avec moins de finesse dans l'exécution, cette figurine présente une saisissante analogie de style avec la célèbre Minerve Pourtalès, sortie de France pour aller faire l'ornement du cabinet de M<sup>sr</sup> le duc d'Aumale <sup>1</sup>. C'est de même une œuvre grecque, de l'époque la plus avancée et la plus parfaite du développement de l'art, où l'on a conservé, dans une intention hiératique, certaines traditions d'archaïsme dans la pose de la figure et dans l'ajustement des draperies, tombant en plis droits et réguliers. Mais en revanche la tête, quoique gardant une expression grave et sérieuse, qui contraste avec l'idée qu'on se fait le plus généralement du caractère de Vénus Aphrodite, est exquise de grâce et de pureté. En un mot, ce bronze, dont nous donnons également le dessin, est digne d'entrer dans un musée public ou dans le cabinet des amateurs les plus distingués, et, en le voyant aujourd'hui dans les mains d'un négociant, nous ne pouvons nous défendre d'un certain sentiment de tristesse à la pensée qu'il ne restera peut-être pas en France, mais que du jour au lendemain sa vente peut le faire passer dans quelque collection étrangère.

Le même M. Charvet avait envoyé à l'Exposition un autre bronze intéressant, mais d'une moindre valeur. C'est l'ex-voto d'un nommé Eudamidas, fils de Perdiccas, découvert à Soissons et publié, il y a vingt ans, par M. de Longpérier dans la *Revue archéologique*. OEuvre remarquable du temps d'Auguste, évidemment exécutée en Italie et portée plus tard dans la Gaule à titre de curiosité et de pièce de cabinet, cette figurine représente un poitrinaire parvenu au dernier degré de la phthisie et réduit à une maigreur telle, que les bras et le torse, complètement décharnés, laissent voir sous la peau tout le système osseux.

1. Une curieuse coïncidence du hasard a fait que ces deux figures ont également perdu leurs bras.





VÉNUS.

Collection de M. Charvet.

Cette maigreur, ainsi que l'expression malade du visage qui est vraiment celui d'un mourant, est rendue avec une vérité effrayante. L'antiquité nous a laissé peu de morceaux d'un réalisme aussi complet, et pourtant cette réalité n'exclut pas la noblesse.

L'ex-voto d'Eudamidas est un monument sans analogues jusqu'à présent connus, et particulièrement précieux pour ce qu'il nous apprend le point où en étaient les études positives d'anatomie chez les artistes du 1<sup>er</sup> siècle avant l'ère chrétienne. On s'étonne en le voyant de ce que son auteur, qui a su modeler le col, le dos, le bas-ventre et les bras du malade avec un talent anatomique vraiment irréprochable, ait ignoré comment s'attachaient les côtes et n'ait nullement indiqué le sternum. Un petit squelette conservé dans le musée Kircher, à Rome, présente la même singularité ; sept côtes de chaque côté viennent se joindre entre elles, sans sternum ni fausses côtes.

Cet oubli dénote, chez les artistes de l'antiquité, l'absence complète d'études ostéologiques, et le fait est que les représentations antiques de squelettes sont de toute rareté. Cela tient à ce que, bien différents en cela des chrétiens du moyen âge, les anciens avaient horreur de la mort. Si, à une époque comparativement récente, on voit Trimalcion faire apporter à ses convives, au milieu d'un festin, un squelette d'argent, il faut considérer cette action comme le raffinement de débauche d'un homme blasé, qui avait emprunté à la civilisation corrompue des Égyptiens ce moyen d'excitation, et que la peur de cesser de vivre stimulait à abuser de la vie.

L'art grossier de la Grèce primitive était représenté à l'Exposition par un bronze rapporté d'Athènes et appartenant à l'auteur de cet article. C'est une figurine fondue en plein, ou plutôt encore dégagée au ciselet et à la lime dans un lingot, certainement aussi ancienne que l'Apollon de Polycrate de la collection Pourtalès. Elle reproduit l'ancien *Xoanon* de Minerve Promachos, conservé dans l'Acropole d'Athènes, tel qu'il est représenté sur les vases panathénaïques d'ancien style. Produit d'un art encore en germe et d'une extrême rudesse, cette statuette est fort laide, nous en convenons, mais elle offre un sérieux intérêt archéologique, et jusqu'à présent les bronzes helléniques d'aussi ancienne date sont extrêmement rares.

Un délicat à la recherche exclusive du beau, indifférent à la curiosité scientifique, n'aurait pas daigné accorder un seul coup d'œil à la figurine dont nous venons de parler ; mais en revanche il eût trouvé une vive jouissance à s'arrêter devant certains bronzes de la collection de M. Oppermann, qui formaient une digne escorte à l'Hercule du même

amateur. Tels sont le héros blessé, portant la main gauche à sa tête, œuvre incontestable de l'art grec, la tête de Silène d'une pareille origine, la Victoire assise provenant de l'anse d'un vase de grande dimension, où l'empreinte du style hellénique est également marquée. Tels sont, comme productions des artistes qui se formèrent dans notre pays sous la domination romaine et appliquèrent les préceptes des écoles classiques à la représentation de personnages divins propres à leur religion nationale, les deux beaux Jupiters gaulois, vêtus du *sagum* ou blouse de laine de nos ancêtres et portant le vase à boire à la main, où l'on pouvait observer d'une manière complète par quelles analogies, dues à la conservation du génie spécial des habitants du sol français, l'art gallo-romain, dans ses meilleures œuvres, se relie à l'art que d'autres époques virent renaître dans notre France, à quel degré sa tendance, son esprit, ses qualités et ses défauts sont les mêmes.

La Syrie est un des pays qui, depuis environ quinze ans, ont fourni le plus de bronzes antiques, datant pour la plupart de l'âge des rois Séleucides. Ils viennent en grande majorité des sépultures de la plaine de Tortose, et les deux tiers, pour le moins, sont des images de Vénus, la déesse de l'Olympe hellénique qui correspondait à l'Astarté phénicienne adorée à Sidon et dans l'île de Chypre. Un jour nous essayerons, en grande partie à l'aide de ces bronzes gréco-syriens, d'esquisser ici même l'histoire des représentations d'Aphrodite chez les Grecs, et de montrer la part prépondérante que les conceptions religieuses de l'Asie eurent à la naissance des types de cette déesse, particulièrement du type de la Vénus nue. C'est presque toujours ainsi qu'elle est figurée dans les bronzes de Tortose, mais les artistes ont su varier à l'infini cette représentation par la différence des attributs et des attitudes qu'ils ont donnés à la déesse de l'amour et de la volupté. Aussi, loin de se répéter avec monotonie, les statuettes de Vénus trouvées en Syrie offrent-elles toujours quelque particularité nouvelle qui leur donne du piquant et de l'intérêt. On en trouverait difficilement un échantillon supérieur à celui qu'avait exposé M. His de La Salle. La fille des flots y est représentée sortant du bain et s'essuyant le pied gauche par un mouvement d'une grâce parfaite.

Parmi les beaux bronzes de la même collection il faut citer l'Hercule buveur, de travail grec, vêtu de la peau du lion de Némée, tenant le canthare et la massue, l'hermès carré surmonté de la tête de Priape et le buste de Silène, œuvres également helléniques. Plus importante encore est la Cérès debout, tenant la corne d'abondance et les épis dans sa main, qui conserve en grande partie sa dorure; le travail en est pu-



rement grec et d'excellente époque. Nous n'avons pas été surpris de lire dans le catalogue que l'image de la Fortune debout, avec l'égide de Minerve et la corne d'abondance, qui appartient également à M. His de La Salle, provenait de Syrie; elle a complètement, en effet, le style et la patine verte des bronzes que l'on exhume auprès de Tortose. Toutes les figurines envoyées à l'Exposition par cet amateur, mériteraient, du reste, d'être mentionnées l'une après l'autre. Mais nous sommes contraint de nous restreindre, et nous nous bornerons à rappeler encore au souvenir de ceux qui ont visité le Palais de l'Industrie une Minerve de style grec qui a dû certainement frapper leur attention, le curieux Faune combattant, armé du javelot, l'acteur jouant un rôle de pâtre, vêtu d'une peau de mouton, enfin un bronze romain d'une grande finesse, aux yeux incrustés en argent, représentant Mercure, dieu dont les images de métal sont indéfiniment multipliées sur le sol de la Gaule.

Parmi les envois de M. Le Carpentier on remarquait surtout le Ganymède qui a d'abord fait partie de la collection Ruxiel. Le jeune Phrygien aimé de Jupiter y est représenté, dans son rôle d'échanson des dieux, tenant de la main droite une coupe et de la gauche le vase qui renferme le nectar. Il porte un collier auquel est suspendue une bulle en or; les yeux sont incrustés en argent. Les anciens ajoutaient ainsi souvent des ornements d'or à leurs statuettes de bronze; mais d'ordinaire ces ornements, d'une extrême ténuité, se sont perdus avec le temps, et leur conservation est une circonstance très-rare, qui ajoute un grand prix aux figurines auxquelles nous les voyons encore attachés.

Un beau Mercure, un Hercule remarquable, un Mars, figure rare de la haute époque, un Camille d'une grande finesse, un semeur qu'avec un peu de bonne volonté l'on pourrait appeler Triptolème, — en vertu de l'axiome du baron de Feneste, qu'« il n'en coûte rien pour appeler les choses par noms honorables, » — formaient le contingent de M. Gatteaux dans les vitrines de l'Exposition rétrospective. Outre les deux statuettes sur lesquelles nous nous sommes arrêté plus haut, M. Charvet avait encore un bel Apollon assis, de travail incontestablement grec, et une délicieuse petite figurine d'enfant nu, assis et battant des mains.

MM. Rollin et Feuardent avaient à l'Exposition une belle Junon et un Amour, de travail romain, sortant d'un groupe de feuillages, d'une composition élégante et ingénieuse. Mais la pièce la plus importante de leur envoi était une boîte de miroir provenant de l'Italie méridionale, où l'on voit à l'extérieur Bacchus conduit par Hyménée et précédé d'une Ménade jouant de la lyre, allant au-devant d'Ariadne.

Nous n'avons jusqu'à présent parlé que des bronzes grecs et romains.

L'Exposition rétrospective offrait également aux regards quelques remarquables spécimens de bronzes étrusques, appartenant à MM. His de La Salle et Oppermann.

On sait que les Étrusques avaient, dans l'antiquité, une grande renommée pour la fabrication des bronzes, qu'ils exportaient, comme leurs bijoux, jusque dans la Grèce elle-même. Les échantillons nombreux de leur habileté dans ce genre, qui sont parvenus jusqu'à nous, justifient une semblable réputation. Les bronzes étrusques sont généralement supérieurs aux bronzes de travail grec en ce qui est des procédés matériels de l'exécution et surtout de la perfection de la fonte. Lorsqu'on les examine de près ils laissent voir moins de réparations et surtout moins de ces pièces en queue d'aronde encastrées pour masquer des soufflures du métal, qu'on retrouve toujours dans les bronzes de travail purement hellénique. La ciselure y est aussi d'une extrême finesse.

Les amateurs confondent très-souvent les bronzes grecs d'époque archaïque et les bronzes étrusques. Il y a, en effet, une grande parenté entre les deux arts, et l'influence grecque, greffée sur un premier fond d'influence directement asiatique, lydienne ou phénicienne, eut une part décisive et prépondérante dans le développement plastique des anciens Toscans. Mais, malgré ce qu'elles ont de commun avec les œuvres grecques archaïques, les œuvres étrusques, même les plus exclusivement inspirées par l'influence grecque, ont un caractère propre et une physionomie particulière, sur laquelle, avec un peu d'expérience des monuments, on ne saurait se méprendre. Nulle part peut-être les affinités qui, par suite de la conservation du génie national et malgré la rupture de toute tradition directe, s'observent incontestables entre les tendances et les instincts de l'art antique et de l'art moderne d'un même pays, ne sont plus manifestes qu'en Étrurie. Les productions des artistes étrusques offrent une étroite parenté avec celles des primitifs Florentins du moyen âge. C'est la même élégance grêle et quelque peu étrange, le même sentiment à la fois sombre et voluptueux. Les types reproduits ne semblent pas avoir changé avec les siècles.

Parmi les bronzes exposés au Palais de l'Industrie, nous avons choisi, pour donner à nos lecteurs un spécimen bien caractérisé du style étrusque, une statuette très-fine de Vénus entièrement vêtue, appartenant à M. Oppermann. C'est celle qu'on voit gravée au commencement de cet article. La parenté que nous signalons entre les œuvres que le sol de l'Étrurie vit naître dans l'antiquité et dans le moyen âge y est clairement marquée, et cette statuette rappelle à notre souvenir par bien des analogies la Vénus de Sandro Botticelli, entrée au Louvre par

l'acquisition de la galerie Campana, belle et précieuse peinture dont la *Gazette des Beaux-Arts* a donné la gravure il y a quelques années.

Mais nous ne saurions aucunement ranger parmi les bronzes étrusques, — comme l'a fait à tort le catalogue, — le vase exposé par M. Charvet et découvert aux Roches de Condrieux, non loin de Vienne, avec les deux belles têtes de mulet, provenant d'un siège de bronze, qui font l'ornement du cabinet de M. Thiers, et avec un plat d'argent, envoyé également à l'Exposition par M. Charvet, que l'on prendrait au premier aspect, malgré son incontestable antiquité, pour une pièce d'orfèvrerie du temps de Louis XIV. Ce vase rentre dans la catégorie des représentations de Pygmées, auxquelles notre collaborateur et ami M. Champfleury a consacré ici même des pages si pleines de verve. On y voit sur la panse les nains grotesques des bords du Nil, célébrant un sacrifice bachique ; sur le col, ils combattent des crocodiles. Sans doute l'anse, d'une déplorable lourdeur et rattachée avec une maladresse extrême, n'appartient pas au monument premier, auquel elle est postérieure de plus de 200 ans ; c'est une mauvaise restauration de décadence, que l'on ne saurait faire remonter avant la fin du III<sup>e</sup> siècle de notre ère. Mais le vase lui-même est romain, purement romain, seulement de la bonne époque et des premiers temps de l'empire, du temps où les décorateurs de Pompéi peignaient tant de sujets de Pygmées dans les maisons de cette ville.

Bijoux. — M. Charvet, M. Le Carpentier et M. Arondel avaient à l'exposition quelques bijoux antiques d'un beau travail, mais qui ne prêtent guère à des remarques spéciales. L'écrin complet d'une petite bourgeoise provinciale de l'âge des empereurs gaulois, assez pauvre pour qu'une portion de ses bijoux ne fût qu'en argent, découvert au Saut-du-Rhône il y a quelques années, et possédé maintenant par M. Ponton d'Amécourt, quoique ne renfermant aucune pièce isolément bien importante, formait un ensemble curieux qui rappelait — *longo sed intervallo* — l'autre écrin complet de joyaux, infiniment supérieur par la richesse et par le travail des objets, dont s'enorgueillit le Musée de Lyon et qui a été trouvé sur la pente de la colline de Fourvières.

On nous pardonnera de revenir, à propos des bijoux, sur un sujet qu'a déjà traité M. Darcel en parlant de l'Exposition rétrospective, et qui tient plus au moyen âge qu'à l'antiquité. Nous voulons parler du problème qui a si justement préoccupé M. J. Labarte, au sujet de la provenance de certains bijoux ornés de verres pourpres imitant le grenat, qui datent du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle environ. Ces bijoux, on le sait,



se distinguent en deux catégories bien distinctes; sur les uns, les verroteries sont serties en relief et combinées avec des filigranes; le métal des autres est lisse et enchâsse les verres.

M. Darcel a trouvé dans l'exposition de M. Charvet des arguments nouveaux et décisifs pour rapporter les premiers à la fabrication byzantine; les seconds sont les œuvres de l'industrie propre des peuples barbares qui couvrirent la surface du monde romain. Mais la distinction doit être poussée encore plus loin. Les bijoux de la seconde catégorie, bien que fabriqués d'après le même procédé et offrant entre eux une étroite parenté, laissent apercevoir des différences qui dénotent le travail et le génie de peuples divers. Les magnifiques bijoux découverts à Pouan, et publiés comme ceux de Théodoric par M. Peigné-Delacour, — bijoux à l'ensemble desquels appartenait, sans aucun doute, une petite fibule acquise un peu plus tard au même lieu par M. Charvet et envoyée par lui à l'exposition, — n'ont pas la même provenance et les mêmes auteurs que les bijoux qu'on exhume dans les sépultures anglo-saxonnes, que les œuvres d'orfèvrerie proprement mérovingienne comme les pièces provenant du tombeau de Childéric, ni enfin que les objets auxquels on doit attribuer une origine burgonde, comme les bijoux trouvés par M. Baudot dans le cimetière de Charnay, ou le calice d'or de Gourdon, conservé au Cabinet des médailles. Il importe d'établir encore de nouvelles distinctions.

Prise à ce point de vue, la question vient d'être véritablement renouvelée et enrichie de documents d'une importante capitale, dont on n'avait point encore fait usage, par la communication toute récente d'un érudit valaque, M. Alexandre Odobesco, à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, sur le trésor découvert en 1837 à Piétrossa dans la Valachie, et conservé au musée de Bucharest. Ce trésor, d'une richesse et d'un intérêt exceptionnels, se compose de vases d'or et de grands bijoux incrustés de verroteries pourpres. L'origine, et c'est là ce qui fait son importance supérieure, n'en saurait être douteuse, car un des objets qui le composent porte une dédicace à Odin en langue gothique, tracée avec les runes dont les soldats d'Alaric faisaient usage avant l'adoption de l'alphabet d'Ulphilas, introduit chez eux avec le christianisme. Ce sont donc des monuments du séjour des Goths sur les bords du Danube. En 1861 nous avons vu nous-même à Bucharest les objets du trésor de Piétrossa, et nous avons été frappé de l'identité de travail qui existe entre eux et les bijoux trouvés à Pouan, identité telle, qu'il faut nécessairement rapporter les uns et les autres à la même origine. Elle est encore plus complètement établie dans la dissertation de M. Odobesco.

Si donc les bijoux découverts à Piétrossa sont de fabrication gothique, comme on n'en saurait douter, ceux de Pouan le sont également. Ce ne sont certainement pas ceux de Théodoric, puisque l'anneau qui faisait partie de cette découverte porte écrit tout au long le nom du chef barbare auquel ils appartenaient : HEVA. Mais cet Héva, complètement inconnu d'ailleurs, doit maintenant être considéré comme un Goth. Dès lors, M. Peigné-Delacour a eu du moins raison de rattacher sa sépulture à la grande bataille des Champs Catalauniques; car ce fut la seule occasion où les guerriers de race gothique vinrent combattre sur le sol de la Gaule septentrionale.

CAMÉES ET INTAILLES. — Cette section ne comptait que peu de pièces à l'Exposition, et toutes d'importance secondaire. Signalons-y cependant le buste de haut-relief en chalcédoine saphirine, représentant Annus Verus, fils cadet de Marc-Aurèle et de Faustine, mort à l'âge de sept ans. Ce précieux camée appartient à M. Charvet. Le jeune prince est en Bacchus enfant, couronné de lierre et les épaules couvertes de raisins, comme sur certaines médailles. Un buste exactement semblable et de la même matière, mais d'un travail très-supérieur, existe au Cabinet des médailles, où il est venu du Trésor de Saint-Denis. Il porte une inscription dont l'antiquité ne saurait être mise en doute :

#### VERINVS CONSVLIS PROBAT TEMPORA.

« Le petit Verus indique la date du consulat. » Cette inscription explique l'origine des bustes en camée du fils de Marc-Aurèle, tels que celui de la Bibliothèque impériale et celui de M. Charvet. Ils décoraient évidemment des diptyques consulaires, sans doute ceux qu'envoyèrent à leur entrée en charge les consuls de l'an 919 de Rome (166 de Jésus-Christ) où, sur la demande de Lucius Verus qui revenait d'Orient, Annus Verus fut déclaré César avec son frère Commode.

IVOIRES. — Les ivoires du Bas-Empire sont fort multipliés. Ceux, au contraire, que l'on peut véritablement appeler antiques, sont d'une extrême rareté. Dans ce genre, je ne connais pas de pièce plus extraordinaire que la plaque mince exposée par M. Davillier, où l'on voit, sculptés avec un très-faible relief, des génies enfantins dansant et jouant de divers instruments. La destination primitive de ce fragment, dont les sculptures se reproduisent sur les deux faces, est assez difficile à déterminer; nous ne pouvons l'expliquer que comme provenant d'un peigne.

Mais, en tout cas, la grâce des compositions, l'élégance du dessin des figures et la finesse du travail en font un morceau d'un prix exceptionnel, dont il faut reporter la date au 1<sup>er</sup> siècle.

C'est également un ivoire de haute époque et d'un très-beau travail, quoique moins fin et surtout moins important par son sujet, que le fragment de frise provenant d'un coffret, qui appartient à M. Germeau, et représentant un griffon, les deux pattes posées sur un canthare.

TERRES CUITES. — Le catalogue jusqu'à présent imprimé ne mentionne qu'un petit nombre de terres cuites antiques, appartenant presque toutes à l'auteur de cet article et recueillies par lui-même dans diverses localités de la Grèce et de la Sicile. Cette petite série devait presque tout son intérêt à la certitude des provenances des pièces qui la composaient, car elle pouvait ainsi fournir quelques documents précis sur un sujet dont on ne s'est point encore occupé, faute d'informations, la distinction des diverses fabriques de terres cuites grecques. Deux jolies statuettes de femmes, de travail athénien, dont l'une a fait partie de la collection Pourtalès, étaient exposées par M. Galichon et M. Arondel, et parmi les objets appartenant à M. de Nolivos on remarquait deux groupes d'applique d'un très-beau mouvement, représentant des scènes du combat des Athéniens contre les Amazones, auxquels nous croyons devoir assigner la Crimée comme patrie d'origine, car nous y reconnaissons le faire des artistes grecs qui s'en allaient travailler à la cour des rois à demi-barbares du Bosphore Cimmérien et avaient fondé une véritable école dans la ville hellénique de Panticapée (aujourd'hui Kertch).

Mais tout cela n'était rien à côté des admirables terres cuites, pour la plupart venant de la Grande-Grèce, que renfermait la vitrine de la collection de Janzé.

Parmi les galeries particulières d'antiquités que Paris comptait de notre temps, une des plus importantes, sans contredit, était celle de M. le vicomte de Janzé. Elle consistait principalement en bronzes, terres cuites et rhytons. La série des terres cuites, dans son intégrité, a été reproduite il y a une dizaine d'années en lithographie par le procédé Lepoitevin dans une publication fort luxueuse, dont le texte, malheureusement trop succinct, est dû à notre savant ami et collaborateur M. le baron de Witte. Donnant un noble exemple de générosité, auquel nous voudrions voir, pour l'honneur de notre pays, plus d'un imitateur, M. le vicomte de Janzé a légué par son testament au Cabinet des médailles, — dont ces objets forment aujourd'hui un des plus précieux ornements, — la suite complète de ses bronzes antiques avec un certain



nombre de terres cuites et de rhytons, au choix des conservateurs de la collection nationale. Comme de juste, ceux-ci, encouragés par M<sup>me</sup> la vicomtesse de Janzé, qui interprétait dans le sens le plus large et le plus noble les dernières volontés de son mari, ont choisi, dans les séries où ils avaient ainsi droit de prélèvement, la fleur du cabinet, les pièces les plus précieuses pour l'art et pour l'archéologie. Et cependant la collection rassemblée par M. de Janzé était si riche, si importante, que même après ce prélèvement fait pour l'État, ce qui en est resté entre les mains de la famille de son regrettable possesseur, et avait été envoyé par elle à l'Exposition rétrospective, forme encore une suite du premier ordre, qu'envieraient bien des amateurs et même bien des collections publiques.

J'ai déjà ici même, à propos de la galerie Pourtalès, expliqué l'attrait tout spécial que, pour ma part, je trouve dans les terres cuites, et je crois que ma manière de voir est partagée de tous les véritables amateurs. Ces délicates figurines, où l'on sent encore la trace de l'ébauchoir qui les modela dans l'argile, ont un cachet de liberté, de spontanéité, de vie qui nous transporte, bien plus que des œuvres plus achevées, au milieu de la société qui les a vues éclore. Il semble que le premier jet de la pensée de l'artiste s'y soit conservé avec tout son accent et toute sa virginité, et que l'on entre en communication avec lui plus directement qu'à la vue d'un marbre ou d'un bronze.

Il faudrait faire un catalogue complet de la série des terres cuites exposées par M<sup>me</sup> de Janzé, si l'on voulait énumérer toutes les pièces remarquables qu'elle renferme, car le choix de cette collection a été fait avec tant d'intelligence et un goût si fin, qu'il n'est pas un des morceaux qui la composent qui n'offre un réel intérêt pour l'art ou pour l'érudition. Contraint à nous restreindre et à passer sous silence la plupart des richesses que l'on y admirait, nous avons dû nous borner à en choisir un spécimen pour le placer sous les yeux de nos lecteurs. C'est une admirable figurine de Vénus, provenant d'une sépulture grecque de l'Italie méridionale. Aphrodite y est figurée en déesse des tombeaux, présidant à la vie nouvelle qui prend sa source dans la mort, en Vénus-Proserpine ou *Libitina*, comme l'appelaient les Romains, d'après une conception capitale dans l'esprit des cultes antiques, qui a fait le sujet d'un des plus beaux mémoires de M. Gerhardt. Elle s'appuyait sur le cippe funéraire, aujourd'hui disparu, par un mouvement d'une liberté et d'une grâce exquises. Un diadème de reine orne sa tête. Un simple manteau, négligemment jeté sur une de ses épaules et retenu entre les jambes croisées, laisse à découvert les formes élégantes de son beau corps, qu'elle étale



VENUS-PROSERPINE.

Collection de M<sup>me</sup> la vicomtesse de Janzé.

aux regards avec l'assurance de sa splendeur divine. Toute la pureté, toute l'élégance et toute la vie du style grec de la grande époque sont empreintes dans cette belle statuette, où respire aussi le sentiment du plus haut idéal. Ce n'est pas la Vénus romaine, la Vénus purement matérielle, déesse de la volupté physique et des courtisanes, c'est bien la Vénus céleste des Hellènes, la déesse de la beauté suprême et de la vie universelle du monde.

FRANÇOIS LENORMANT.

*(La fin au prochain numéro.)*





# TESTAMENT DE FRANÇOIS ZUCHATO

LE MOSAÏSTE <sup>1</sup>

1572, 4<sup>er</sup> octobre, à Venise.



u nom du Dieu éternel. Ainsi soit-il. L'an de l'Incarnation de Notre-Seigneur Jésus-Christ 1572, indiction première, le mercredi premier octobre, à Rialto.

Moi, François Zuchato al Musayco, fils de feu messire Sébastien, considérant les périls que court notre fragile existence, me trouvant, par la grâce divine, sain d'esprit, de mémoire et d'intelligence, bien que retenu en ce moment au lit par la maladie, j'ai résolu, pendant que je jouis de toute ma raison, de disposer de mes biens et d'en régler le partage. En conséquence, j'ai fait venir auprès de moi, ici dans ma maison du quartier de San-Provolo, Balthasar Fiume, notaire de Venise, que j'ai prié, conjointement avec les témoins soussignés, de rédiger le présent testament, où j'exprime mes dernières volontés, de le compléter et de valider après ma mort, selon les usages de Venise.

En premier lieu, je recommande mon âme à Dieu, mon Seigneur, à la bienheureuse Vierge Marie et à toute la cour céleste.

En outre, je casse et j'annule tout autre testament fait antérieurement par moi. Je déclare que tout ce que je dois avoir de mon frère Valerio, je le lui laisse en signe d'affection, et je veux que nul ne puisse l'inquiéter.

De plus, quand il aura plu à Dieu de séparer mon âme de mon corps et de la rappeler à lui, je veux être enseveli à Saint-Zacharie, sous le por-

1. L'original est en vénitien.

tique des religieuses, où est déjà enterrée ma première femme; mon corps devra être revêtu de l'habit des capucins, et entouré seulement de huit cierges de quatre livres chacun, et des prêtres des deux hôpitaux.

Je me trouve avoir en ma possession, dans la rue de Saint-Georges, au quartier de Noal, divers objets mobiliers pour l'usage de ma maison. Je déclare qu'ils sont ma propriété particulière. Les bâtiments appartiennent indivis à mondit frère et à moi. Quant à tout le reste de mes biens, meubles et immeubles, présents et futurs, caducs, incertains, non désignés, me revenant ou pouvant me revenir d'une manière quelconque, je les lègue à Chiareta, mon épouse, qui sera mon unique héritière, mon exécutrice testamentaire, la propriétaire et la maîtresse absolue de toute ma succession, sans que nul la puisse inquiéter.

En outre, je veux que madite épouse mette à exécution la promesse que j'ai faite au sujet des deux ducats qui se trouvent entre ses mains, et que je la prie de donner à qui elle sait.

Interrogé par le notaire au sujet des legs pieux, comme le veut la loi, j'ai répondu que je n'avais point d'autres dispositions à faire.

Moi, Joseph, fils de feu messire François, joaillier à l'enseigne de la Fortune, à Saint-Marc, sous les portiques vieux <sup>(1)</sup>, j'ai souscrit comme témoin juré et requis, et je déclare connaître ledit testateur.

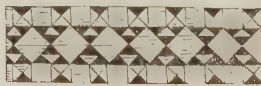
Moi, Jean-Baptiste, épicier, fils de feu messire Bartolo, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

(*Au dos est écrit en latin :*)

Testament du seigneur François Zuchato al Musayco, fils de feu Sébastien, fait à sa demande le mercredi premier octobre 1572, indiction première.

Publié le lundi six octobre 1572.

1. Les *Procuratie Vecchie*.



# BULLETIN MENSUEL

JANVIER 1866



E me reproche de n'avoir pas encore parlé d'un des meilleurs livres publiés à la fin de la dernière année, le *Velazquez* de M. Stirling <sup>1</sup>. Ce n'est pas un livre de jour de l'an, il ne se présente pas à nous couvert d'or et de gaufrures et farci d'images. Tel qu'il est, sous le simple appareil que lui a fait le brochage, ce volume mérite de prendre place dans les meilleures bibliothèques, à côté des études monographiques les mieux réussies.

Certes, Velazquez n'était pas tout à fait un inconnu pour nous. M. Charles Blanc, dans l'*Histoire des peintres*, a raconté sa vie d'après les historiens espagnols, et, dans la *Gazette*, il a décrit ses œuvres du Musée de Madrid avec cette verve d'admiration que tempère toujours la justesse du goût français. M. Bürger, dans ses *Trésors d'art en Angleterre* <sup>2</sup>, dont il vient de donner une troisième édition, a consacré au grand peintre espagnol un chapitre enthousiaste. Et cependant le livre de M. Stirling semble nous parler d'un homme nouveau. C'est que l'honorable membre de la Chambre des communes a étudié son héros avec le même soin, le même scrupule d'attention, la même ténacité de recherches que l'on apporte au dépouillement d'une affaire. Préoccupé de l'homme tout autant que du peintre, ce n'est pas seulement sa vie qu'il nous raconte, ses œuvres qu'il décrit et qu'il juge, c'est son histoire qu'il expose avec clarté, ordre et logique. Or, comme il arrive pour la plupart des grands hommes, cette histoire se trouve être un peu celle de son siècle. M. Stirling ne s'y est pas trompé : sous la trame biographique on voit se dessiner, en traits généraux nettement accusés, la marche de l'art espagnol, le tableau de la cour de Philippe IV, les principaux événements d'une époque féconde. Ainsi, le premier chapitre est certainement ce qui s'est écrit de plus complet, et, sauf quelques réserves, de plus juste sur l'art chrétien, tel que le pratiquait encore l'Espagne du xvi<sup>e</sup> siècle. Après cette introduction savante on comprend mieux l'importance de Velazquez, appelé à caractériser un fait capital de

1. *Velazquez et ses œuvres*, par William Stirling, traduit de l'anglais par G. Brunet, avec des notes et un catalogue des tableaux de Velazquez par W. Bürger. — Paris, Renouard, 1865. — 1 vol. in-8.

2. *Trésors d'art en Angleterre*, par W. Bürger. Troisième édition. Paris, Renouard, 1865. — 1 vol. in-18. En parcourant ce volume où la concision rapide du style en a fait entrer au moins deux, on comprend le succès qui l'a accueilli tout d'abord et qui nécessite aujourd'hui une réédition, huit ans après l'exposition qu'il raconte. Puissent les trésors d'art que la France nous montrera en 1867 laisser un souvenir aussi durable!



l'histoire de l'art espagnol, la protection royale substituée à la protection de l'Église.

En effet, ce Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, qui naquit le 15 ou 16 juin 1599, à la veille du XVII<sup>e</sup> siècle, fut avant tout un peintre de cour. Il eut pour premier Mécène, à vingt-quatre ans, un huissier du cabinet du roi. Génie imitatif, il avait peint jusqu'alors ce qui s'était rencontré sous ses yeux, des fruits, des pots, des oignons, un cardon, un porteur d'eau. Le jour où Philippe IV posa devant lui, il sut peindre Philippe IV avec la même puissance de vérité. Marié de bonne heure à la fille d'un peintre, il comprit ce que l'art doit au ménage, et, sans se préoccuper de trop hautes visées, il se borna à reproduire les modèles qui s'agitaient autour de son chevalier. Il se laissa faire huissier, chambellan, maréchal des logis de la cour, intendant des plaisirs de Sa Majesté, ministre des beaux-arts. Au milieu de ces fonctions multiples, la subjectivité de l'artiste apprit à sommeiller. Pour Molière la charge de valet de chambre du roi était presque une sinécure. Mais la clef de chambellan que portait Velazquez a pesé sur son génie d'un terrible poids. Elle l'enchaîna à perpétuité devant les mêmes modèles : son roi d'abord, le plus ennuyé et le plus ennuyeux des rois; puis des infants, des infantes, leurs nains, leurs chiens, leurs courtisans, tout un monde de mannequins, dont la beauté objective n'était pas faite pour réveiller un génie pris lui-même dans les mornes rouages de l'étiquette. Aussi, quand parfois il s'échappe, c'est pour se plonger résolument au sein de la réalité la plus vulgaire. La crasse du peuple le délecte, tant il est saturé d'eau de senteur! Il meurt en 1660, des fatigues que lui a laissées, comme maréchal des logis, l'entrevue de la Bidassoa, compliquées d'une fièvre d'antichambre.

Une rare puissance de tempérament permit à Velazquez de jeter à pleines mains sur tout ce qu'il touchait la vie, la couleur, la lumière. Il anime les cadavres, il ressuscite les momies royales sous leurs bandelettes sacrées, il prend les morts de la mythologie, Mars, Bacchus, Mercure, Vulcain, et les voilà qui vivent d'une vie analogue à celle des dieux d'*Orphée aux enfers* et de la *Belle Hélène*; il paye à la religion le tribut que lui doit tout fidèle Espagnol; il reproduit la physionomie paysagère de la nature; mais surtout il crée une prodigieuse galerie de portraits, qui, rapprochés les uns des autres, formeraient le plus étrange congrès de revenants. Jamais peintre, une fois le métier acquis, et bien acquis, ne donna moins à l'éducation. Jamais artiste ne laissa son cœur plus tranquille : ni la passion, ni le sourire; digne serviteur d'un roi qui ne permit jamais aux traits de son visage de se déranger d'une ligne. Un jour, Velazquez rencontra Rubens. Ce qu'ils se dirent, nul ne le sait. Si l'on avait pu écouter aux portes! Le Flamand poussa l'Espagnol vers l'Italie. Velazquez y alla deux fois, et en revint en disant : « Rafael non mi piace niente. Titian è quel che porta la bandiera! » Raphaël ne me plaît nullement; Titien est le porte-drapeau de l'art. — Il avait peint à Rome ce surprenant portrait de pape que l'on voit à la galerie Doria, et qui n'empêche pas d'admirer le *Bartolo et Baldo* attribué à Raphaël. Un fait curieux, c'est que, dans un de ces voyages, Velazquez prit son gîte à la villa Médicis, la future Académie des prix de Rome.

J'en ai dit assez, non pas pour juger Velazquez, telle ne saurait être ma prétention, mais pour montrer combien le livre de M. Stirling est digne de nous attacher, puisqu'il fait revivre à nos yeux et le grand peintre de Philippe IV, et les milieux où s'écoula son existence, et les œuvres enfantées par son génie. Peut-être ces diverses parties se trouvent-elles un peu séparées, au lieu de se fondre dans l'ensemble. Chaque figure historique esquissée par l'historien a l'air de se cantonner en son petit coin. et, tandis

qu'on la regarde, on perd de vue le personnage principal. Comme tous les auteurs de monographies, M. Stirling appuie avec complaisance sur les moindres détails relatifs à son héros. *Felix culpa*, heureux défaut, heureuse abondance ; tant d'autres se contentent de l'à peu près ! Ici les notes de M. Bürger achèvent de combler le sujet. Les lecteurs du *Velazquez* ne peuvent se plaindre qu'on ne leur ait pas fait bonne mesure.

La même librairie a publié en même temps un traité de M. J. D. Régner, que je dois me borner à citer ; car, pour en parler avec quelque développement <sup>1</sup>, il faudrait descendre dans un détail technique presque infini. M. Régner, pénétré d'une vive admiration pour les œuvres des anciens maîtres, et persuadé que leur éclat, leur harmonie, si bien respectés par le temps, tiennent à la perfection des moyens employés, a voulu comprendre le comment et le pourquoi de ces œuvres. Il a analysé avec la patience d'un chimiste cette mince couche de pâte qui, sous le pinceau d'un Corrège, d'un Raphaël, d'un Giorgione, d'un Titien, d'un Véronèse, devient le miroir de la beauté, la page confidente des pensées les plus hautes et des plus doux sentiments : il a fait l'anatomie de la couleur, il a disséqué la lumière. Laisant à d'autres l'étude du génie des maîtres, il étudie l'expression matérielle de leur génie, et de cette étude il tire des principes féconds, des règles sûres, des procédés utiles. Ce traité s'adresse surtout aux peintres. Ils y trouveront de précieux renseignements, ils y surprendront les secrets de la palette et de la brosse. Or, si de tels secrets ne suffisent pas pour faire un maître, ils peuvent rectifier de mauvaises habitudes et frayer la voie à une bonne exécution.

La preuve n'est pas loin. Allez au boulevard des Italiens, vous y verrez ce que produisent la connaissance et l'application des procédés des maîtres. L'exposition ouverte par M. Gonaz, sous ce titre : *Le Brésil ou la nature des Tropiques*, semble devoir intéresser surtout les naturalistes. Que nous font les bromélias, la sapotille, le tatou-méri, le dindé, le jack et l'abacaxis ? Fleurs ou fruits, peu nous importe que la nature les ait jetés dans tel moule ou peints de telles couleurs. Mais lorsqu'un artiste, empruntant à la nature ces modèles exotiques, les interprète avec un sentiment qui lui est propre, l'œuvre d'art apparaît et l'exécution absout le modèle. L'exécution de M. Gonaz est celle d'un homme nourri aux meilleures traditions de la peinture ancienne. Je ne sais si la peinture moderne, avec ses procédés nouveaux, je ne sais si le pinceau hardi de M. Philippe Rousseau, de M. Monginot, etc., n'arriveraient pas à m'intéresser aux mêmes sujets dans une mesure égale. Ils trouveraient peut-être des effets que M. Gonaz n'a point soupçonnés. A coup sûr M. Gonaz m'intéresse, il m'attache et me retient devant ses riches études, où la touche la plus savante des Flamands et des Hollandais s'allie à un sentiment de la réalité tout espagnol. Son grand tableau qui réunit les fruits les plus importants des régions tropicales fait penser à la fois à Velazquez et à David de Heem, tant il est nourri de vérité locale, tant l'effet coloré est largement conçu, tant l'exécution, par des finesses habilement ménagées, atteint un résultat harmonieux et brillant ! Tout près se trouve un portrait de tortue d'une puissance de ton qu'Eugène Delacroix eût applaudi. Ah ! si nous étions un peuple artiste ! Si, pour embellir nos édifices publics, nous savions ne pas nous adresser à des décorateurs de pacotille, quelle place d'honneur on ferait aux études de M. Gonaz dans les galeries de botanique du Muséum ! A côté des herbiers desséchés, à côté des bocaux asphyxiants,

1. *De la lumière et de la couleur chez les grands maîtres anciens*, démontré et développé par J. D. Régner. Paris, Renouard, 1865.



l'art nous montrerait, toujours vivants par sa magie, ces fruits et ces fleurs que la science ne conserve qu'en leur enlevant le charme de la forme et de la couleur!

L'exposition de M. Gonaz, réunie à celle de M. Hildebrandt, complète le *Tour du monde*. On a tout dit sur les aquarelles de l'artiste prussien. Naguère encore M. Théophile Gautier les couvrait des perles et des diamants de son style. J'aurais mauvaise grâce à me présenter maintenant pour servir de guide aux touristes attardés. Ceux qui n'ont pas fait le voyage avec le *Moniteur* ont manqué le coche. Mais à ceux qui l'ont fait je puis parler de la surprise que leur réserve M. Gœhde, l'intelligent organisateur de cette exposition<sup>1</sup>. En même temps qu'il ajoutait au *Tour du monde* du boulevard des Italiens et au *Brésil* de M. Gonaz divers tableaux de M. Lehmann, de M. Pérignon, de M. Becker, de M. Brandon, de M. Valerio, l'idée lui est venue de transporter derrière les verres de l'*Aléthescope* quelques-unes des aquarelles de M. Hildebrandt, et c'est merveille de voir ce que ces images déjà si fidèles de la nature y gagnent en vérité, en force, en éclat. Les rues de Hong-kong et de Péking, les théâtres de Macao, le golfe de Nagasaki, éclairés par la lumière artificielle, prennent une valeur surprenante, on y sent un soleil de feu, on y voit fourmiller la populace. Le grossissement n'a d'autre effet que d'agrandir le cadre, de creuser la perspective, et de donner à l'ensemble la solidité et la vigueur d'un décor de théâtre. Or le grossissement seul constitue une terrible épreuve. Pour que les aquarelles de M. Hildebrandt y résistent, il faut que le dessin y soit d'une justesse irréprochable, il faut que le ton ait, dans sa transparence, une force singulière, il faut que l'exécution de cette peinture à l'eau soit nourrie comme celle d'une peinture à l'huile. L'*Aléthescope* justifie tous les éloges décernés à ces œuvres hors ligne et devient pour M. Hildebrandt l'occasion d'un nouveau triomphe.

1. Depuis que les salles de M. Martinet sont devenues un théâtre, l'exposition de M. Gœhde s'est transportée au boulevard des Italiens, n° 27. Quant à l'*Aléthescope*, qui a déménagé aussi, c'est au boulevard de Sébastopol, n° 131, qu'il continue son tour du monde avec les belles photographies de M. Ponti : après Rome, Venise; après Venise, la France, l'Espagne, etc.

LÉON LAGRANGE.




---

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

---



LE  
**POLICHINELLE**

Gravure de M. MEISSONIER

Épreuve sur grand papier. . . . . 15 fr.

---

**GATTAMELATA**

Statue équestre de DONATELLO, par M. GAILLARD

Épreuve avant la lettre. . . . . 6 fr.

Épreuve avec la lettre. . . . . 3 fr.

---

EN VENTE

AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RUE VIVIENNE, 55



# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris. . . . . Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.

Départements. . . . . — 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.

Étranger : le port en sus.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

LA

## CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

**Les Abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement la Chronique des Arts et de la Curiosité.**

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

**adressé au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.